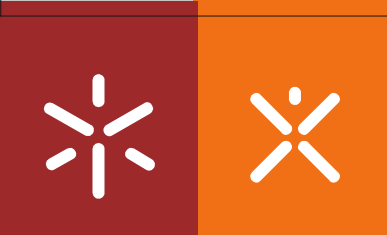


António Sérgio Arede Torrado Marques Azevedo

História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar: a criação de música para crianças como parte de uma ética artística e social



Universidade do Minho
Instituto de Educação

António Sérgio Arede Torrado Marques Azevedo

História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar: a criação de música para crianças como parte de uma ética artística e social





Universidade do Minho
Instituto de Educação

António Sérgio Arede Torrado Marques Azevedo

**História de uma gaivota e do gato que a
ensinou a voar: a criação de música para
crianças como parte de uma ética
artística e social**

Tese de Doutoramento em Estudos da Criança
Especialidade de Educação Musical

Trabalho realizado sob a orientação da
Professora Doutora Elisa Maria Maia Da Silva Lessa
e do
Professor Doutor Christopher Consitt Bochmann

Fevereiro de 2012

DECLARAÇÃO

Nome: ANTÓNIO SÉRGIO AREDE TORRADO MARQUES AZEVEDO

Endereço electrónico: sergioazevedo68@gmail.com

Telefone: 963397727

Número do Bilhete de Identidade: 8098445

Título da tese:

História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar: a criação de música para crianças como parte de uma ética artística e social

Orientadores: PROFESSORA DOUTORA ELISA MARIA MAIA DA SILVA LESSA e
PROFESSOR DOUTOR CHRISTOPHER CONSITT BOCHMANN

Ano de conclusão: 2012

Designação do Ramo de Conhecimento do Doutoramento:

ESTUDOS DA CRIANÇA – EDUCAÇÃO MUSICAL

Retenho todos os direitos de autor relativos à tese ou dissertação, e o direito de a usar em trabalhos futuros (como artigos ou livros). Universidade do Minho, ____/____/____

Assinatura: _____

Agradecimentos e dedicatória

Este trabalho não poderia ter sido escrito sem o apoio dos meus orientadores, Professora Doutora Elisa Lessa e Professor Doutor Christopher Bochmann, aos quais agradeço o constante apoio e disponibilidade com que me aconselharam nos vários passos desta investigação.

Também queria dedicar o trabalho, reflexão na área da música para crianças, àquela que, para além de minha esposa, é também a inspiradora e intérprete ideal de tantas peças já escritas e a escrever neste domínio: a professora e maestrina Joana Raposo.

RESUMO

O presente trabalho, “História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar: a criação de música para crianças como parte de uma ética artística e social”, tem como objectivos principais a investigação do contexto político, social e ético no qual as formas melodramáticas da música para crianças no século XX foram criadas (conto musical e outros), com especial ênfase na primeira metade do século, época durante a qual esta problemática tomou forma e se revelou mais acutilante, e a análise de uma obra do autor que se insere no género melodramático, a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* (texto de Luis Sepúlveda e música de Sérgio Azevedo), análise cuja função fundamental consiste em fornecer ferramentas de reflexão sobre as questões levantadas na investigação histórica preliminar.

Este trabalho procura também colmatar em parte a falta de estudos sobre esta problemática específica, tendo-se verificado que a bibliografia publicada, se abundante no que respeita ao primeiro dos dois temas – contexto político das artes no século XX –, é muito escassa no que respeita à história e análise da música para crianças no século XX, e praticamente inexistente no que respeita à ligação entre ambos. Este facto revela a “menoridade” com que o género continua a ser encarado, regendo-se a investigação por critérios históricos e analíticos que visam contrariar este preconceito longamente estabelecido.

Para atingir estes objectivos o trabalho foi dividido em duas partes: investigação histórica do contexto social e político da música melodramática para crianças no século XX, na qual os principais compositores, contextos políticos e movimentos estéticos relacionados com o tema são estudados, e análise detalhada dos aspectos literários e musicais da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Desta análise, que leva em conta as conclusões originadas pela investigação histórica da primeira parte, resulta a fundamentação da posição do autor em relação ao que este crê dever ser a música para crianças: um género maior, que pode contribuir para o enriquecimento não só do ser humano numa fase de formação da personalidade e intelecto, mas também possuir o poder de interessar o adulto já formado, num contexto de plena liberdade estética e ideológica.

Palavras-chave: conto musical; melodrama, música para crianças no século XX; política e estética; ética artística.

ABSTRACT

The principal objectives of this thesis, “The story of a seagull and the cat that taught it to fly: the creation of music for children as part of artistic and social ethics”, are the research of the political, social and ethical context in which musical melodrama for children of the 20th century (music tales and others) was created, with special emphasis on the first half of the century during which the problem was formed and became more acute, and the analysis of a work written in this genre by the author, *The story of a seagull and the cat that taught it to fly* (story by Luis Sepúlveda and music by Sérgio Azevedo), that provides a means of reflection on the questions raised by the initial historical research.

This thesis also aims to fill the gap, at least in part, left by the lack of study of this particular subject. The first of the two themes – the political context of the arts in the 20th century – is dealt with extensively; the bibliography for second – history and analysis of the music written for children in the 20th century – is very sparse; treatment of the relationship between the two is virtually non-existent. This fact demonstrates the dismissive way in which the subject continues to be treated, and this research is carried out with the intention of setting straight this long-held preconception.

To reach these goals the thesis has been divided into two parts: research into the social and political context of musical melodrama for children in the 20th century, in which the principal composers, political contexts and aesthetic movements related to the subject are studied, and a detailed analysis of literary and musical aspects of *The story of a seagull and the cat that taught it to fly*. This analysis takes into account the conclusions drawn from the historical research of the first part and results in the fundamentals of the composer’s belief as to what music for children should be: an important genre that not only contributes to the enrichment of a human being at a stage when his personality and intellect are still being formed, but also has the capacity to interest the fully formed adult listener in a context of total aesthetic and ideological freedom.

Key-words: musical tale; melodrama; music for children in 20th century; politic and aesthetic; artistic ethics.

Explicação de siglas e abreviaturas

A (B-C-D-E-F-G) – Lá (Si-Dó-Ré-Mi-Fá-Sol)

AAM – Academia de Amadores de Música

AMVC – Academia de Música de Viana do Castelo

APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical

CCB – Centro Cultural de Belém

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

FAM – Fundação Átrio da Música

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa

HGGEV – *História de uma Gaivota e do Gato que a Ensinou a Voar*

IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

ISCM – International Society for Contemporary Music

OML – Orquestra Metropolitana de Lisboa

PCP – Partido Comunista Português

TNSC – Teatro Nacional de São Carlos

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Índice de ilustrações

Ilustração	Assunto	Pág.
Ilustração 1	Cartaz original dos concertos de “Música Degenerada”	30
Ilustração 2	Capa original do LP <i>Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band</i>	32
Ilustração 3	Capa original do LP <i>Sirius</i>	33
Ilustração 4	Prokofiev e Natalia Satz em 1936, estreia informal de <i>Pedro e o Lobo</i>	167
Ilustração 5	Cartaz: “Obrigado, Camarada Estaline, pela nossa infância feliz!” (1936)	192
Ilustração 6	Ilustração de J. de Brunhoff para <i>Le Voyage de Babar</i> (1939)	214
Ilustração 7	Britten a experimentar as “slung mugs” na estreia de <i>Noye’s Fludde</i> (1958)	229
Ilustração 8	Britten dando autógrafos às crianças na estreia de <i>Noye’s Fludde</i> (1958)	235
Ilustração 9	Cenário da produção original de <i>Noye’s Fludde</i> (1958)	237
Ilustração 10	Farol da Areia Vermelha (“Leuchtturm Roter Sand”)	322
Ilustração 11	Cabo de Peñas	323
Ilustração 12	Joseph Jenkins Roberts (1809-1876), 1º presidente da Libéria	324
Ilustração 13	Igreja de São Miguel, Hamburgo	325
Ilustração 14	Restaurante “Cuneo”	326
Ilustração 15	“Bazar de Harry”	327
Ilustração 16	Barco da Greenpeace.	329
Ilustração 17	Alguns instrumentos não tradicionais usados na HGGEV	445
Ilustração 18	Friedrich W. Murnau, <i>Sunrise</i> (1927). Justaposição e sobreposição de imagens	508
Ilustração 19	Abel Gance, <i>Napoleon</i> (1927). Justap. e sobreposição de imagens em écran triplo	509
Ilustração 20	Caracterização física de “Zorbas” / Clarinete baixo	516

Índice de quadros

Quadro	Assunto	Pág.
Quadro 1	Comparação entre as canções <i>The Song of the Counterplan</i> e <i>Jornada</i> .	73
Quadro 2	Obras de B. Brecht existentes na biblioteca de Lopes-Graça.	104
Quadro 3	Comparação entre <i>Pedro e o Lobo</i> , <i>Fogueira de Inverno</i> e <i>A Guarda da Paz</i> .	179
Quadro 4	Comp. de textos em <i>Fogueira de Inverno</i> , <i>Obr. Grd. Estaline</i> , <i>A Guarda da Paz</i> .	190
Quadro 5	Obras de Britten para crianças.	219
Quadro 6	Óperas de Britten sobre temas relacionados com a sexualidade homoerótica.	220
Quadro 7	Nomenclatura instrumental e personagens de <i>Noye’s Fludde</i> .	226
Quadro 8	Obras para crianças/amadores de P.M.Davies até 1978	242
Quadro 9	Obras para crianças/amadores de P.M.Davies desde 1978	244
Quadro 10	Tábua cronológica dos Contos Musicais portugueses.	257
Quadro 11	Distribuição dos Contos Musicais portugueses por anos.	258
Quadro 12	Distribuição de compositores por número de obras.	259
Quadro 13	Distribuição de autores dos textos por número de obras.	260
Quadro 14	Distribuição de autores/origem dos textos por países.	261
Quadro 15	Os vários tipos de contos musicais portugueses.	262
Quadro 16	Contos Musicais por instrumentação.	263
Quadro 17	Idades dos compositores quando do 1º conto musical composto.	264
Quadro 18	Distribuição por entidades que encomendaram.	266
Quadro 19	Comparação entre <i>Pedro e o Lobo</i> e <i>HGGEV</i> .	289
Quadro 20	Características simbólicas dos personagens e sua ligação a Sepúlveda.	334
Quadro 21	Estruturação em <i>pares</i> .	335
Quadro 22	Estruturação em <i>pares</i> na estrutura do enredo.	336
Quadro 23	Exemplos de riqueza metafórica e adjectival do texto de Sepúlveda.	338
Quadro 24	Alusões directas a problemas sociais, éticos e ecológicos.	340
Quadro 25	Secções do conto musical <i>HGGEV</i> .	363
Quadro 26	Comparação dos nomes originais com as traduções de Tamen e Azevedo.	364
Quadro 27	A “orquestra” em miniatura de Schoenberg.	423

Quadro 28	Constituição do FAM Ensemble (16 executantes).	425
Quadro 29	Relação das percussões em <i>HGGEV</i> .	427
Quadro 30	Instrumentos (excepto percussão) em <i>HGGEV</i> .	428
Quadro 31	Fontes sonoras não tradicionais.	444
Quadro 32	Citações, comentários e explicação do contexto das citações usadas em <i>HGGEV</i> .	533
Quadro 33	Outras obras do autor que usam citações (com ou sem efeito paródico).	535

Índice de exemplos musicais

Exemplo	Obra	Pág.
Exemplo 1	D. Chostakovitch, <i>Song of the Counterplan</i> (1932)	67
Exemplo 2	F. Lopes-Graça, <i>Jornada</i> (1945-46?)	68
Exemplo 3	F. Lopes-Graça, <i>Jornada</i> (1945-46?)	72
Exemplo 4	F. Lopes-Graça, <i>Figuinho da capa rota (Cançõeszinhas da Tila)</i> , 1959)	75
Exemplo 5	F. Lopes-Graça, <i>Jornada Gloriosa (Álbum do Jovem Pianista)</i> , 1953-63)	80
Exemplo 6	D. Chostakovitch, <i>Os Pioneiros plantam a floresta</i> (1949)	80
Exemplo 7	F. Lopes-Graça, <i>Música de Piano para as Crianças</i> (1968-76)	81
Exemplo 8	K. Weill, <i>Sinfonia nº2</i> (1933)	83
Exemplo 9	F. Lopes-Graça, <i>Jornada</i> (1945-46?)	85
Exemplo 10	K. Weill, <i>Sinfonia nº2</i> (1933)	85
Exemplo 11	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) Introdução	95
Exemplo 12	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) Ritornelo I	95
Exemplo 13	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) Ritornelo II	96
Exemplo 14	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) Ritornelo III	96
Exemplo 15	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) Ritornelo IV	97
Exemplo 16	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) Ritornelo V	97
Exemplo 17	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) Introdução	98
Exemplo 18	B. Bartók, <i>Concerto para Orquestra</i> (1943)	98
Exemplo 19	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) A Tempestade	99
Exemplo 20	F. Lopes-Graça, <i>A Menina do Mar</i> (1959) A Viagem do Rapazinho [...]	100
Exemplo 21	A. Copland, <i>The Second Hurricane</i> (1937)	122
Exemplo 22	A. Copland, <i>The Second Hurricane</i> (1937)	122
Exemplo 23	K. Weill, <i>A Ópera dos Três Vinténs</i> (1928)	125
Exemplo 24	S. Prokofiev, <i>Pedro e o Lobo</i> (1936)	153
Exemplo 25	S. Prokofiev, <i>Concerto nº1 para Violino</i> (1917)	154
Exemplo 26	S. Prokofiev, <i>Concerto nº1 para Violino</i> (1917)	155
Exemplo 27	S. Prokofiev, <i>Visões Fugitivas</i> (1917),	156
Exemplo 28	S. Prokofiev, <i>Contos da Avozinha</i> (1918)	156
Exemplo 29	S. Prokofiev, <i>O Bobo</i> (1915, rev. 1920)	157
Exemplo 30	S. Prokofiev, <i>O Bobo</i> (1915, rev. 1920)	157
Exemplo 31	S. Prokofiev, <i>O Bobo</i> (1915, rev. 1920)	157
Exemplo 32	S. Prokofiev, <i>O Bobo</i> (1915, rev. 1920)	158
Exemplo 33	S. Prokofiev, <i>Concerto nº3 para Piano</i> (1921)	158
Exemplo 34	S. Prokofiev, <i>Concerto nº3 para Piano</i> (1921)	158
Exemplo 35	S. Prokofiev, <i>Sinfonia Clássica</i> (1917)	159
Exemplo 36	S. Prokofiev, <i>Sinfonia Clássica</i> (1917)	159
Exemplo 37	S. Prokofiev, <i>Sinfonia Clássica</i> (1917)	159
Exemplo 38	S. Prokofiev, <i>O Amor das Três Laranjas</i> (1919-21)	160
Exemplo 39	S. Prokofiev, <i>Concerto nº2 para Violino</i> (1935)	162
Exemplo 40	S. Prokofiev, <i>Música para Crianças</i> (1935)	162
Exemplo 41	S. Prokofiev, <i>Música para Crianças</i> (1935)	163
Exemplo 42	S. Prokofiev, <i>Sinfonia nº7</i> (1952)	164
Exemplo 43	S. Prokofiev, <i>Pedro e o Lobo</i> (1936)	181
Exemplo 44	S. Prokofiev, <i>Pedro e o Lobo</i> (1936)	182
Exemplo 45	S. Prokofiev, <i>Pedro e o Lobo</i> (1936)	182
Exemplo 46	S. Prokofiev, <i>Pedro e o Lobo</i> (1936)	182
Exemplo 47	S. Prokofiev, <i>Pedro e o Lobo</i> (1936)	183

Exemplo 48	S. Prokofiev, <i>Concerto nº1 para Violino</i> (1917)	183
Exemplo 49	S. Prokofiev, <i>Winter Bonfire</i> (1950)	184
Exemplo 50	S. Prokofiev, <i>Winter Bonfire</i> (1950)	184
Exemplo 51	S. Prokofiev, <i>Winter Bonfire</i> (1950)	184
Exemplo 52	S. Prokofiev, <i>Winter Bonfire</i> (1950)	185
Exemplo 53	S. Prokofiev, <i>Winter Bonfire</i> (1950)	185
Exemplo 54	S. Prokofiev, <i>Winter Bonfire</i> (1950)	186
Exemplo 55	S. Prokofiev, <i>A Guarda da Paz</i> (1950)	187
Exemplo 56	S. Prokofiev, <i>A Guarda da Paz</i> (1950)	188
Exemplo 57	F. Poulenc, <i>L'Histoire de Babar, le petit éléphant</i> (1940-45)	207
Exemplo 58	F. Poulenc, <i>L'Histoire de Babar, le petit éléphant</i> (1940-45)	208
Exemplo 59	F. Poulenc, <i>Melancolie</i> (1940)	208
Exemplo 60	F. Poulenc, <i>L'Histoire de Babar, le petit éléphant</i> (1940-45)	211
Exemplo 61	F. Poulenc, <i>L'Histoire de Babar, le petit éléphant</i> (1940-45)	211
Exemplo 62	F. Poulenc, <i>L'Histoire de Babar, le petit éléphant</i> (1940-45)	211
Exemplo 63	B. Britten, <i>Noye's Fludde</i> (1957)	227
Exemplo 64	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> (2009), canção	228
Exemplo 65	B. Britten, <i>Noye's Fludde</i> (1957)	230
Exemplo 66	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº68	388
Exemplo 67	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº44	389
Exemplo 68	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº47a	390
Exemplo 69	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº88	391
Exemplo 70	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº41	392
Exemplo 71	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº47b	393
Exemplo 72	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº35-36	394
Exemplo 73	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº65	395
Exemplo 74	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº24 a 25	398
Exemplo 75	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº15 a 17	406
Exemplo 76	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , início	434
Exemplo 77	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , 1ª secção, cp. 1-5	436
Exemplo 78	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , 1ª secção, cp. 5	437
Exemplo 79	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , 1ª secção, cp. 6-9	438
Exemplo 80	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , 1ª secção, cp. 23-27	439
Exemplo 81	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , s. 31-32, cp. 368-372	441
Exemplo 82	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , s. 33, cp. 379-384	442
Exemplo 83	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , compassos finais	443
Exemplo 84	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	446
Exemplo 85	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	446
Exemplo 86	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	447
Exemplo 87	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	447
Exemplo 88	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	447
Exemplo 89	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	448
Exemplo 90	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	449
Exemplo 91	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	449
Exemplo 92	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	449
Exemplo 93	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	450
Exemplo 94	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	451
Exemplo 95	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	452
Exemplo 96	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	453
Exemplo 97	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	454
Exemplo 98	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	454
Exemplo 99	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	456
Exemplo 100	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	456
Exemplo 101	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	457
Exemplo 102	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	457
Exemplo 103	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , instr. n/ tradicionais	458
Exemplo 104	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	461
Exemplo 105	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	462
Exemplo 106	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	462
Exemplo 107	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	463

Exemplo 108	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	464
Exemplo 109	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	465
Exemplo 110	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	465
Exemplo 111	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	466
Exemplo 112	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	466
Exemplo 113	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	466
Exemplo 114	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	467
Exemplo 115	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	467
Exemplo 116	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	468
Exemplo 117	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	471
Exemplo 118	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	471
Exemplo 119	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	471
Exemplo 120	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	472
Exemplo 121	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	472
Exemplo 122	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	473
Exemplo 123	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	473
Exemplo 124	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	474
Exemplo 125	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	474
Exemplo 126	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	475
Exemplo 127	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	475
Exemplo 128	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	476
Exemplo 129	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	476
Exemplo 130	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	477
Exemplo 131	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	477
Exemplo 132	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	477
Exemplo 133	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , téc. n/ tradicionais	478
Exemplo 134	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , peso das cordas	481
Exemplo 135	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , peso das cordas	482
Exemplo 136	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , peso das cordas	483
Exemplo 137	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , comp. 1-5	486
Exemplo 138	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , nº2	487
Exemplo 139	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , plano tonal	493
Exemplo 140	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , cadência final	494
Exemplo 141	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , hierarquias e relações de tonalidade	495
Exemplo 142	A. Berg, <i>Suite Lírica</i> (1926)	501
Exemplo 143	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , mvt. retrógrado	502
Exemplo 144	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , mvt. retrógrado	504
Exemplo 145	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , justaposições	506
Exemplo 146	I. Stravinsky, <i>Petruska</i> (1911)	510
Exemplo 147	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , justaposições e sobreposições	511
Exemplo 148	S. Prokofiev, <i>Pedro e o Lobo</i> (1936)	516
Exemplo 149	S. Prokofiev, <i>Pedro e o Lobo</i> (1936)	517
Exemplo 150	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , caract. personagens	518
Exemplo 151	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , caract. personagens	519
Exemplo 152	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , caract. personagens	520
Exemplo 153	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , caract. personagens	521
Exemplo 154	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , caract. personagens	522
Exemplo 155	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , caract. personagens	523
Exemplo 156	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , caract. personagens	524
Exemplo 157	S. Azevedo, <i>HGGEV</i> , caract. personagens	526

Nota sobre os textos citados

Este trabalho utiliza naturalmente textos oriundos de várias fontes escritos em diversas línguas.

Para os casos em que a bibliografia não era portuguesa ou, sendo portuguesa, citava textos na sua forma original ou em traduções para outras línguas, optámos por manter os textos na língua em que estavam escritos (inglês, francês, castelhano, italiano), excepto para línguas menos familiares aos leitores portugueses, como o alemão, para os quais foram usadas, sempre que estas não estavam disponíveis, traduções nossas, ou versões inglesas dos mesmos.

Optámos também por verter poemas, textos de canções e textos/sinopses das obras dramáticas em estudo para português, nomeadamente no caso das obras de Copland, Chostakovitch e Prokofiev, dada a necessidade de uma comparação rápida entre os mesmos, e o facto de, em particular no que diz respeito a estes dois últimos compositores, os textos por nós usados já serem traduções inglesas dos originais russos.

Índice

Agradecimentos e dedicatória.....	iii
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
Explicação de siglas.....	vii
Índice de ilustrações.....	viii
Índice de quadros.....	viii
Índice de exemplos musicais.....	ix
Nota sobre os textos citados.....	xii
 Introdução.....	 1

Parte I

A música para crianças no século XX: modernidade, políticas culturais e “hidden agendas”.

1. Criação e recepção da música moderna: problemas e divergências.....	11
1.1. Schoenberg, Einstein, e o Serialismo: Arte ou Ciência?.....	17
1.2. Schoenberg como modelo do <i>Doktor Faustus</i> de Thomas Mann.....	23
1.3. O nascimento das utopias culturais.....	29
1.4. “Who cares if you listen”, de Milton Babbitt, uma utopia distópica.....	35
2. A criação de utopias culturais e o ideal de uma “Música para todos”.....	45
3. Lopes-Graça: “acção vivida” e “acção imaginada”.....	55
3.1. <i>A Menina do Mar</i> como exemplo de uma arte para crianças independente.....	87
4. Copland e o período do “New Deal” nos EUA.....	107
5. <i>Gebrauchsmusik</i> , <i>Spielmusik</i> e <i>Hausmusik</i>	129
6. “Realismo Socialista” e música para crianças: O “Caso Prokofiev”.....	147
6.1. O “estilo ocidental” e o “estilo soviético” de Prokofiev.....	149
6.2. De <i>Pedro e o Lobo</i> (1936) a <i>A Guarda da Paz</i> (1950).....	167
7. <i>L’Histoire de Babar, le petit éléphant</i> (1940-45): um exemplo único.....	205
8. Benjamin Britten e as crianças: “hidden agendas”?.....	217
9. Peter Maxwell-Davies: entre a vanguarda e a comunidade.....	239

Parte II

História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar: Estratégias composicionais.

1. Contexto da <i>HGGEV</i> : O Conto Musical em Portugal.....	253
2. A <i>HGGEV</i> no contexto da obra para crianças de Sérgio Azevedo.....	269
3. Origens e influências da <i>História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar</i>	283

4. O contexto literário da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

4.1. Luis Sepúlveda e a <i>História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar</i>	293
4.2. Resumo, características e tratamento do texto de Luis Sepúlveda.....	359

5. A música da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

5.1 Características do ensemble e uso de meios não tradicionais de produção de som.....	421
5.2 Instrumentos, forma, e ilustração musical do texto.....	433
5.3 Elementos estruturantes da linguagem musical.....	485
5.4 Relação da narração com o fluxo musical: a influência do cinema.....	497
5.5 Caracterização musical dos personagens.....	515
5.6 Paródia, citação e colagem.....	529

Conclusões.....	539
-----------------	-----

Bibliografia.....	545
-------------------	-----

ANEXOS.....	573
-------------	-----

Anexo 1 – Sobreposição do texto com a música em *HGGEV*

Anexo 2 – Capa da edição publicada de *HGGEV*

Introdução

Este trabalho analisa a problemática da escrita musical erudita para crianças no século XX, nomeadamente a sua dependência e fragilidade face ao poder político e correntes ideológicas, públicas ou privadas, e as consequências dessa problemática na tomada de posições estéticas e éticas do autor, posições que se têm traduzido ao longo dos anos numa obra extensa e em declarações públicas, que o posicionaram como um dos compositores portugueses mais empenhado na causa da música para crianças e na elevação desta a um patamar de importância semelhante ao da chamada “música de concerto”, e que cristalizaram na obra em estudo na segunda parte desta dissertação, o conto musical *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* (2009).

O termo “para” crianças pode ser, em si, enganador, não só em termos do objecto de estudo deste trabalho como na prática corrente, no contexto da qual música concebida para as crianças tocarem/estudarem é confundida com música para as crianças ouvirem, ou ambas as funções, bastando tão só que uma obra como *O Carnaval dos Animais*, notoriamente afastada do universo infantil (para o qual não foi pensada), possua alguma ligação a elementos do universo das crianças (neste caso, supostamente, a descrição de vários animais), seja classificada neste universo tão especial e normalmente acoplada, quer em concerto, quer em disco, com outras que, essas sim, foram especificamente compostas a pensar nas crianças, como *Pedro e o Lobo*, obra com a qual é frequentemente agrupada. Ellena Indellicati, no prefácio a *Oggi vi parlerò dei bambini musicisti* previne-nos dessa distinção:

“[...] un’ulteriore distinzione da compiere è quella fra musica destinata al consumo di giovani esecutori e music che raffigura, spesso nostalgicamente, il mondo infantile da una prospettiva adulta. Una differenza, dunque, fra musica *per* l’infanzia e musica *sull’*infanzia potrebbe risiedere nel possesso o meno di elementi costitutivi atti a raggiungere obiettivi pedagogici o didattici. Piero Rattalino¹ non insiste particolarmente su questa distinzione, ritenendola esclusivamente di natura ideologica e non metodologica, in quanto afferma che «quasi tutte le musiche classificate come musiche sull’infanzia hanno la caratteristica di non essere tanto difficili [...] Nella musica pianistica per l’infanzia questa distinzione viene introdotta artificialmente nel momento in cui l’interesse estetico di un’opera fa sì che essa venga trasferita nella sala da concerto»” (Indellicati, 2000: XII-XIII)

¹ AA.VV. *La musica e l’infanzia*, *Quaderni di Musica/Realtà*, Unicopli, Milano 1990: 107. In Indellicati, 2000: XII-XIII.

Também Elisa Lessa se questiona, e nos questiona, no âmbito de um relatório da disciplina de “Música Portuguesa para a Infância”² sobre essa problemática logo de início, numa série de perguntas incontornáveis³ que irão necessariamente ser confrontadas por nós ao longo deste trabalho, mesmo não sendo o objecto directo de estudo do mesmo:

- Há música para crianças – obras para as crianças ouvirem? Há composições para crianças – obras para as crianças interpretarem? [...]
- Como diferenciar de forma tão subtil o que é Música para a Infância?
- Qual é o objectivo da música para crianças? É substancialmente distinto do que pedimos à música *tout court*?
- É a música para crianças um género menor? Será que o compositor que “compõe para crianças” tem tanto talento como o que “compõe para adultos”?
- Há limitações de ordem estética na música quando se compõe para crianças? (Lessa, 2001: 20-21)

No decorrer deste trabalho, quer na primeira parte na qual se analisam os contextos nos quais as obras melodramáticas do século XX – destinadas a serem ouvidas e tocadas por crianças – aparecem, quer na segunda parte onde analisamos uma obra nossa também segundo essa orientação, responderemos a estas perguntas e exporemos as nossas ideias de forma o mais abrangente possível. Não nos deteremos tanto na questão levantada por Piero Rattalino, uma vez que para o objecto de estudo em causa as perguntas levantadas por Lessa são as que realmente nos interessam para a investigação que nos propomos realizar.

Sendo a música para crianças parte do universo mais vasto da música em geral, e estando esta – mais do que qualquer outra, como observaremos – sujeita a usos e abusos de toda a ordem, decidimos analisar o contexto histórico e político no qual ela surge nos últimos 100 anos, basicamente, o século XX e os inícios deste século XXI no qual nos encontramos, sabendo de antemão que a primeira década do século XX desencadeou uma revolução na arte da música, uma revolução como nenhuma outra época tinha vivido até aí, nem em tão pouco tempo. A primeira parte da dissertação pretende assim oferecer uma panorâmica dos problemas mais notórios suscitados pela música do século XX,

² Será aqui importante referir que o ex-Instituto de Estudos da Criança, actualmente Instituto de Educação, da Universidade do Minho, sob a direcção da Professora Doutora Elisa Lessa, quer através das cadeiras ministradas quer através da produção de artigos e teses de mestrado em muito tem contribuído para a criação de conhecimento e de documentação sobre a temática da música para crianças, embora no campo que aqui nos interessa, o da ligação deste género às condicionantes estéticas derivadas de políticas totalitárias ou de pressões sociais de várias ordens, esse conhecimento continue bastante escasso do nosso ponto de vista.

³ Adequadamente agrupadas pelo título “Música para a Infância *versus* arte musical”. Apresentamos apenas as que se nos afiguram mais importantes no contexto deste trabalho e da nossa própria investigação.

quer no que toca à recepção desta pelo público, intérpretes, críticos e sociedade em geral, quer no que respeita à atitude dos próprios compositores em relação aos seus eventuais receptores. Essa panorâmica incide mais particularmente nas obras escritas a partir de 1921, quando os dois movimentos mais influentes da primeira metade do século XX, o neoclassicismo stravinskiano e o dodecafonismo serial schoenberguiano, dividem não só os compositores como também o público de uma forma só comparável àquela que, nos anos 70, oporá o minimalismo e as músicas pós-modernas ao pós-serialismo e às restantes músicas que prolongam parte das vanguardas dos anos 50 e 60. Embora em arte as fronteiras nunca sejam estanques, parece-nos claro que ainda hoje vivemos uma situação de oposição radical entre dois campos estéticos completamente opostos, pelo menos aos olhos do grande público, questão que se engloba de nos objectivos desta dissertação, uma vez que o trabalho se orienta no sentido da compreensão histórica dos problemas de comunicação entre compositores e audiências no século XX, e do uso da música para crianças como um eventual meio de resolução deste problema, uso este que foi constantemente objecto de manipulação político/ideológica⁴ (entre outras), sendo essa, como veremos, uma das razões para a desconfiança de muitos compositores em relação à escrita de música destinada às crianças.

Existe ainda, e não só em Portugal, um preconceito de muitos compositores e até do público em relação a este tipo de música, resultado não somente da manipulação estético/ideológica que referimos acima, como do estruturalismo que se instalou nas artes do pós-1945, mas também de outras causas, nomeadamente da dificuldade crescente das linguagens musicais e das técnicas vocais e instrumentais requeridas. Esse preconceito tem tido como resultado, nomeadamente em Portugal, uma grande escassez de obras dedicadas às crianças, não obstante a situação ter, na última década, evoluído muito favoravelmente, em particular no que ao conto musical – ao qual dedicamos a nossa atenção – diz respeito.

Vivemos ainda o período, principalmente em países periféricos como Portugal, de rescaldo das posições extremas oriundas das vanguardas dos anos 50 e 60, e o (assim designado) pós-modernismo só começou a ganhar terreno na consciência musical global portuguesa nos últimos dez anos. Uma das

⁴ Manipulação esta que produz efeitos, como constataremos, na própria estética das obras.

características essenciais desse período consiste numa “Weltanschauung”, numa “visão do mundo” tecnicista que considera o artista, neste caso o compositor, como um especialista/cientista que investiga, *deve* investigar, constantemente e de forma quase laboratorial, novas formas de expressão, novas técnicas e novas maneiras de estruturar os elementos à sua disposição, em detrimento da compreensão, ou não, de um eventual público, elemento da prática musical praticamente ausente da equação.

É partindo desta premissa que a dissertação começa por investigar em que consiste tal posição, a do compositor como “especialista”, e o inevitável afastamento do público que tal categoria implica, tal como a mesma foi exemplarmente clarificada no célebre artigo de Milton Babbitt, “Who cares if you listen?”, publicado na revista “High Fidelity” em 1958. Este artigo, originalmente intitulado “The composer as specialist”, é ainda hoje em dia um excelente modo para compreendermos algumas das razões para o crescente afastamento e isolamento dos compositores, quer através do sistema universitário norte-americano, no caso de compositores como Milton Babbitt e Charles Wuorinen, quer através de instituições especializadas na Europa, como o IRCAM ou os diversos estúdios electroacústicos alemães, italianos ou franceses.

O artigo de Babbitt, seminal como é, não aparece porém num contexto vazio, e a filosofia que prevê para colmatar o crescente afastamento do público em relação à música moderna novecentista tem as suas raízes na figura e na obra de Arnold Schoenberg, sendo este, ainda hoje, o ícone popular do “compositor maldito” do século XX. Opostos a esta filosofia, mas igualmente fonte de problemas estéticos e ambiguidades políticas e sociais, situam-se os movimentos estéticos e modelos educativos de massas que tentaram aproximar artistas e audiências, tais como a *Gebrauchsmusik* (“música utilitária”) alemã, o Canto Orfeónico de Villa Lobos, ou os sistemas pedagógicos de Kodály e Carl Orff, muitos destes por comprometerem a inovação e liberdade estética ou por, como afirmámos, terem estado sujeitos a manipulações político/ideológicas que moralmente os desvirtuaram, ou comprometeram a qualidade estética.

A primeira parte da dissertação leva ainda em conta a mudança de paradigma na abordagem histórica da música do século XX, nomeadamente a praticada por Richard Taruskin (Taruskin, 2009), um dos nomes mais

importantes não só dessa mudança mas também chefe de fila de uma abordagem intransigente que se recusa a olhar para a música e para a arte em geral como sendo destituídas de consciência moral. Embora não de forma tão polémica e radical como a de Taruskin, a dissertação contrapõe esta nova visão da história com a que tem sido aceite até há poucos anos, de modo a iluminar a posição do autor, que, sem negar as conquistas do modernismo e das vanguardas do século XX, nem o direito do artista à sua individualidade e criatividade / originalidade / pesquisa de novas formas de expressão, ainda assim tenta conciliar estes direitos com a tentativa de reconquistar para a música aquilo que ela ainda detinha até meados do século passado: a possibilidade de comunicar, de ser um tipo de linguagem, abstracta, é certo, mas ainda assim, um meio de comunicar emoções, imagens e sensações entre o criador e as múltiplas individualidades e sensibilidades que compõem uma assistência, um público. É deste contexto de reavaliação da História e do papel do artista que surge naturalmente a questão da música destinada a crianças, questão que implica uma “historical survey” de algumas das correntes estéticas e declarações de princípios do século XX que lidam com o papel da arte e do artista na sociedade, nomeadamente a *Gebrauchsmusik* (“música utilitária”) germânica e o “Realismo Socialista” soviético.

À imagem de praticamente todas as épocas passadas, durante as quais as artes sempre estiveram de certo modo condicionadas pelas circunstâncias políticas, ou pelo Poder “per se” (Estado, Igreja, Mecenas) o século XX não escapou a essa realidade. Porém, nunca até aí as circunstâncias sociais, políticas e científico/tecnológicas haviam sido de molde a considerar a formatação da consciência global através de um uso dirigido, propagandístico, da literatura, da pintura ou da música. A criação de toda uma “Estética de Estado” (de que é exemplo maior o “Realismo Socialista” soviético, ou os “Bailados Revolucionários Modelo” de Madame Mao), obrigatória (directa ou tacitamente) para todo e qualquer artista que quisesse fazer carreira, foi um dos mais notáveis de entre os estranhos fenómenos de engenharia social nos quais o século XX se mostrou pródigo, e que afectaram em particular a arte destinada às crianças, receptores privilegiados dessa engenharia social.

A dissertação irá demonstrar até que ponto estes problemas afectaram negativamente futuras tentativas de obter para os compositores papéis

intervenientes numa sociedade já sem tais constrangimentos políticos, e até que ponto ainda hoje a noção de música empenhada/música utilitária (categorias nas quais a música para crianças se pode incluir) é uma noção considerada perigosa porque próxima do pensamento totalitário. Contrabalançando esta ideia, a dissertação observa também até que ponto as vanguardas dos anos 50 e 60, quer na Europa quer nos EUA foram apoiadas pelo poder político durante a Guerra Fria, como forma de combater o Realismo Socialista soviético, contrapondo dessa forma a filosofia “Who cares if you listen” de Babbitt com a ideia oposta, constatação igualmente inquietante no que toca às origens do Modernismo radical no século XX, cada vez mais interrogado pelas suas ligações aos movimentos revolucionários radicais, quer fascistas, como os de Mussolini ou Salazar, quer socialistas, como a Revolução de Outubro⁵. As declarações prepotentes de Schoenberg sobre a descoberta do método serial são, a essa luz, irónica e tristemente premonitórias daquilo que um certo tipo de pensamento unicamente preocupado com a efectividade científico/tecnológica da manipulação intelectual de estruturas abstractas pode produzir quando aplicado à arte e ao ser humano enquanto ente sensível.

Sem recusar esta polémica, a dissertação coloca ainda em questão alguns dos pressupostos estéticos mais problemáticos do núcleo duro radical das vanguardas dos anos 50 e 60, pressupostos que ainda hoje são invocados por alguns dos seus herdeiros espirituais, nomeadamente a questão da pureza dos materiais musicais, questão que se aproxima perigosamente das filosofias eugénicas raciais tão em voga na Europa e Estados Unidos desde finais do século XIX (não apenas exclusivas do Nazismo) e até meados dos século XX. A riqueza e multiplicidade dos movimentos pós-modernistas trouxeram de novo para a mesa a possibilidade de o compositor olhar com um olhar inclusivo para o mundo em redor, ao invés do olhar exclusivo que ainda vigora, mesmo se em nichos cada vez mais reduzidos. Não é por acaso que constataremos a ausência praticamente total de música para a infância nas correntes seriais e pós-seriais,

⁵ Taruskin chama a atenção para uma das mais inquietantes constatações sobre a arte do século XX: a proximidade estética e filosófica entre fascismos e comunismos: “Here is how one of Plato’s heirs, Joseph Goebbels, retorted to the conductor Wilhelm Furtwängler’s plea for moderation in implementing Nazi arts policies: «Art, in an absolute sense, as liberal democracy knows it, has no right to exist. Any attempt to further such an art could, in the end, cause a people to lose its inner relationship to art and the artist to isolate himself from the moving forces of his time, shut in the airless chambers of ‘art for art’s sake.’ Art must be good but, beyond that, conscious of its responsibility, competent, close to the people and combative in spirit.» The same kind of pronouncements and policy directives emanated from the Soviets, nominally the Nazis’ enemies. [...] The similarity of Nazi and Soviet views on the arts is only one reason political classifications nowadays tend to group the old far right and far left together, in opposition to the «liberal democracy» that appeared, until 11 September, to have beaten all of its opponents into submission.” (Taruskin, 2009: 169-170)

e nas vanguardas em geral (com raríssimas excepções que não só confirmam a regra, como aquelas que são devidas a compositores que, embora conotados com as vanguardas, se encaixam melhor na categoria de independentes, como Kurtág, evoluíram nos anos 80 e 90 para uma música radicalmente mais aberta, como Berio, ou ainda aqueles que sempre tiveram uma consciência social, para além de terem igualmente evoluído simultaneamente em direcção a uma música mais abrangente, como Peter Maxwell-Davies), ausência que continua hoje em dia nos herdeiros mais reconhecidos das mesmas correntes, como Emmanuel Nunes ou Brian Ferneyhough, sendo a crescente complexidade da escrita e a dificuldade de execução (que atinge neste compositores níveis nunca antes sonhados) os maiores “handicaps” no que toca à possibilidade de usar tais linguagens musicais para efeitos pedagógicos ou puramente acessíveis a crianças ou a não profissionais. Este problema é examinado através da maneira como muitos outros compositores, mercê quer da própria linguagem, quer da abrangência dos seus meios musicais e diversidade estética, encontraram maneiras de escrever para crianças de forma original e acessível (considerando-as quer de forma mais “passiva”, como ouvintes, quer de forma mais “activa”, como executantes).

No decurso deste trabalho constataremos portanto que a visão tecnicista da História impede alguns compositores de considerarem sequer a escrita para crianças, considerando-a supérflua ou mesmo perigosa para a pureza estética e conceptual das suas concepções abstractas, ou seja, para todos aqueles que consideram o seu papel de artistas em função de uma visão do mundo que reduz o compositor a um papel de especialista, necessariamente fechado em universidades e academias a escrever em circuito fechado (para outros colegas e alunos respectivos), cuja arte – necessariamente inalcançável pelas massas de não especialistas – é “pura” (i.e. isenta de contaminações estilísticas oriundas do mundo “exterior”, logo culturalmente referenciais), e “complexa” (considerando o termo “complexidade” unicamente quando resultado de manipulações combinatórias abstractas, e nunca como resultado de outro tipo de processos, como, por exemplo, da colagem referencial ou da ambiguidade/abrangência estilística), logo, parte de um processo histórico auto-imposto que fez das técnicas combinatórias seriais caminho único e obrigatório a partir de 1945, e que ainda hoje persiste, em nichos cada vez mais pequenos, é

certo, nessa via, que considera o futuro da música como equivalente a um progresso tecnológico, progresso cujo percurso só poderá eventualmente ser travado pelas leis fundamentais da física. Veremos como tal assumpção mergulha as suas origens não só no Romantismo germânico mas também no fascínio pela tecnologia, os quais, principalmente na Alemanha, deram as mãos de forma perigosa (a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto encarregar-se-ão de validar de forma terrível esta união).

Importará ainda referir que, em virtude do tema proposto para este trabalho, optámos por não dedicar nenhum capítulo da investigação a compositores tão seminais como Kabalevski, Bartók, Kodály ou Kurtág para a música destinada às crianças no século XX (nomeadamente com as obras *Mikrokosmos* de Bartók, e *Játékok*, de Kurtág. Não obstante a sua importância para este campo musical, importância referida no decurso do trabalho através de diversas menções e citações, nenhum destes nomes escreveu quaisquer obras que se possam incluir no género melodramático, sendo todos eles essenciais apenas para o repertório pianístico, repertório que não cabe no âmbito da investigação. Esta aprofunda apenas a obra dos principais compositores do século XX que se dedicaram à música para crianças no género melodramático (Copland, Hindemith, Prokofiev, Britten, Maxwell-Davies), ou que dele mais se aproximaram (razão porque a ópera tradicional ou meros ciclos de canções ficaram excluídos do nosso estudo, e com eles obras tão significativas de um ponto de vista puramente musical como *L'Enfant et les Sortilèges* de Maurice Ravel, ou *A Raposinha Matreira* e as *Nursery Rhymes* de Janáček, entre muitas outras significativas também para o autor deste trabalho), compositores que, simultaneamente nalguns casos, se debateram com orientações estéticas emanadas do Estado ou por elas foram inclusive restringidos. Neste grupo restrito de compositores aprofundados incluímos ainda um exemplo português, seminal, quer neste campo para a música portuguesa em geral, quer em particular para a música do autor deste trabalho: Fernando Lopes-Graça.

É alicerçada nesta investigação prévia da história musical e política do século XX (e da problemática da arte “tout court”), que a dissertação continua na segunda parte com o aprofundamento da posição do autor sobre estas problemáticas através de análises detalhadas do conto musical *História de uma Gaivota e do Gato que a Ensinou a Voar*, para narrador e 18 instrumentistas,

sobre a novela homónima de Luis Sepúlveda, análises que se estendem à música e ao conto que lhe serviu de base, bem como ao percurso dos respectivos autores. Esta obra, quer pelo género escolhido (conto musical narrado), dimensões temporais, complexidade estrutural, pontos de vista filosóficos (aos quais a escolha do texto de Sepúlveda não é obviamente alheia) e multiplicidade e diversidade musical, ilustra, do nosso ponto de vista, de forma clara a posição estético/filosófica do autor sobre a escrita de música destinada às crianças nos nossos dias. A análise não se limita a uma exegese estruturalista/epistemológica (materiais básicos e sua manipulação musical pura), realçando outros níveis da escrita, como os aspectos simbólicos, ilustrativos e outros, que conferem à música uma parte essencial da sua riqueza iminentemente subjectiva e emocional.

Parte I

A música para crianças no século XX: modernidade, políticas culturais e “hidden agendas”.

1. Criação e recepção da música moderna: problemas e divergências.

A evolução da música romântica em direcção a uma cada vez mais radical ambiguidade tonal e formal, tal como praticada por Liszt nas suas peças tardias, e por Wagner em *Tristão e Isolda* (1865), já em meados do século XIX era um fenómeno em si ambíguo no que respeitava ao futuro da música. Se a obra e o exemplo de Claude Debussy (1862-1918), que catalisará as tendências de toda uma época, pareceram momentaneamente aglutinar as duas tendências que então já se digladiavam (a francesa, mais diatónica e “clássica”, representada por nomes como Chabrier e Bizet, e a alemã, mais cromática e “romântica”, representada não só pelos adeptos de Wagner, Bruckner e Liszt, mas também pelo campo oposto liderado por Johannes Brahms e pelo crítico Hanslick), tal aglutinação será apenas uma ilusão, que nem esperou pela morte do compositor em 1918 para ser desfeita. Com a estreia, em 1912, de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg e, apenas um ano depois, de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky (herdeiro, como todos os russos, da escola francesa de Berlioz), as atenções do mundo musical farão de Schoenberg e Stravinsky as suas duas figuras mais influentes durante toda a primeira metade do século XX. Com o advento do dodecafonismo e do neoclassicismo no início dos anos 20⁶, o fosso que se abriu em 1912-13 torna-se doravante irremediável, e assim continuará até hoje, entre pós-serialistas como Babbitt, Boulez e Carter, e neotonalistas e minimalistas como Adams, Gorecki ou Part.

Porém, a música francesa e alemã partilhavam algumas coisas em comum, como a obra de Debussy veio demonstrar, ao aglutinar as duas tendências e influenciar assim praticamente todos os que se lhe seguiram, de Schoenberg e Stravinsky, a Messiaen, Varèse e até Boulez. O cromatismo wagneriano interessou Chabrier, Saint-Saëns e Dukas, e o brilho orquestral de

⁶ Com apenas um ano de distância, 1920 e 1921, Stravinsky apresenta o bailado *Pulcinella* em Paris, e Schoenberg anuncia informalmente a “descoberta” do método dodecafónico em conversa com Josef Rufer.

Berlioz e da escola francesa não ficou atrás, pelo contrário, das brilhantes experiências de Wagner e Liszt. Também a tendência programática de Liszt encontra ecos em Saint-Saëns, Alkan e Dukas, e a visão dramática, uso do *leitmotiv*, e outros processos típicos de Wagner influenciam experiências semelhantes em França, a um ponto tal que Debussy se pronunciará várias vezes contra a influência “perniciosa” deste na música francesa, não obstante ele próprio ter passado por uma fase juvenil de encantamento germânico, sem a qual o seu uso sedutor do cromatismo e a novidade da sua orquestra seriam incompreensíveis (na temporada de 1888-89 visita Bayreuth várias vezes e fica deslumbrado pela orquestração de *Parsifal*)

A rejeição dos fumos wagnerianos torna-se porém uma realidade no mesmo ano em que Debussy visita a Exposição Universal de 1889 e assiste aos espectáculos de gamelão javanês, os quais, juntamente com o interesse pela música antiga e pela música de Mussorgsky, irão determinar o seu estilo de maturidade. A influência em Debussy por parte dos compositores do “Grupo dos Cinco” é interessante, dado a escola russa nacionalista ser em grande parte produto da moderna escola francesa, com a excepção de Tchaikovsky, mostrando também, e no entanto, uma feliz simbiose dos aspectos mais avançados de ambas as escolas (a música descritiva de Liszt, o brilho orquestral de Berlioz, a escala octatónica, o acorde aumentado e a escala por tons inteiros que já se encontram no Liszt tardio, o cromatismo wagneriano, etc.)⁷.

Tivesse o caminho de Debussy continuado para além de 1918, quando falece em Paris vítima de cancro, e teria facilmente dado as mãos ao tipo de neoclassicismo de cariz modal e arcaizante como o que se encontra no tardio bailado *Orpheus* (1947) de Stravinsky, e que se pressente já na *Sonata para Flauta, Viola e Harpa* (1915). Porém, o caminho em direcção ao passado radicalmente redescoberto far-se-á sem ele. Mais grave do que outra coisa qualquer terá sido, no nosso ponto de vista, a atitude que Debussy, de resto um compositor relativamente apreciado no seu tempo pelo público em geral, testemunhará para com esse mesmo público e sobre a relação da “grande arte” com as massas. Aristocrata por natureza, e profundamente elitista, como o

⁷ Berlioz visitou a Rússia por duas vezes, em 1847 e 1867, e Wagner em 1863. Tchaikovsky, por seu lado, sentiu-se sempre mais próximo da escola alemã, nomeadamente de Brahms, mas a influência de Berlioz, nomeadamente o ênfase dado à orquestração, tornou-se desde logo uma das imagens de marca do membro mais profissional do “Grupo dos Cinco”, Rimsky-Korsakov, e mais tarde o próprio Tchaikovsky viria a sofrer influências de compositores franceses, como Saint-Saëns e Bizet.

aristocrata de sangue Stravinsky (que, no entanto, apreciava sobremaneira o sucesso popular embora nada fizesse - musicalmente - para o obter), Debussy, como muitos dos Impressionistas pictóricos favoreceu mais a natureza do que as pessoas, a paisagem sem humanos, como salienta Richard Taruskin em *The danger of music and other anti-utopian essays*, partindo da análise de cartas do compositor editadas por François Lesure:

“But, of course the people *were* the mud. Although, as Lesure astutely points out in his introduction, «no other composer has ever been so comitted to finding ways of revitalizing music outside the musical world.». Debussy’s world beyond was the world of art and the world of nature, not the world of men. One finds representations aplenty in his instrumental music of the sea, of the wind, of gardens in the rain and balconies in the moonlight, but precious few of people, unless viewed en masse and from afar (*Fêtes*), or unless mythical (fauns, sirens), artificial (Golliwog, alias «le petit Nigar»), or already embodied in art («Danseuses de Delphes»). His landscapes are uninhabited (even if they bear traces of former habitation, as in «Des Pas sur la neige»). His, in sum, was not an art of empathy.” (Taruskin, 2009: 197)

Taruskin cita como complemento desta sua observação um passo de uma carta na qual Debussy rejeita explicitamente qualquer ligação entre a sua arte e os anseios das massas, uma opinião que, não por acaso, ecoará em Schoenberg anos mais tarde:

“«Music really ought to have been a hermetical science», he writes at one point, «enshrined in texts so hard and laborious to decipher as to discourage the herd of people who treat it as casually as they do a handkerchief! I’d go further and, instead of spreading music among the populace, I propose the foundation of a ‘Society of musical Esotericism.’»” (ibid. 2009: 197)

A divisão musical da primeira metade do século centrar-se-á claramente em Stravinsky e Schoenberg a partir de 1913. Quando Stravinsky abala o mundo musical com *Le Sacre*, já Schoenberg era o alvo de todos os ataques e de todas as difamações, chegando ao ponto de, em 1918, nos estatutos da por si recém-criada *Verein für musikalische Privataufführungen*⁸ fazer constar a ordem ao público no sentido deste não se manifestar durante os concertos (público que tinha de ser membro da sociedade para a poder frequentar) e ainda a proibição de entrada aos críticos profissionais na forma de um lapidar *Kritikern ist der Eintritt verboten*⁹. Estavam assim criadas as bases, segundo Schoenberg, para uma fruição exemplar da música nova, que era, saliente-se, exemplarmente tocada nesses concertos.

⁸ “Sociedade Privada de Audições Musicais”.

⁹ “Entrada proibida a críticos”. Para as relações de Schoenberg com a crítica e a recepção pública consulte-se Buch, 2006.

O recuo que nos dá a História, passados que são quase 100 anos destes acontecimentos seminais, mostra-nos porém que Stravinsky, durante tanto tempo rival e inimigo da nova escola expressionista alemã, sofrerá igualmente o afastamento de grande parte do seu público tão rapidamente conquistado com *L'Oiseau de Feu*. A reputação popular do grande compositor russo baseia-se, ainda hoje, em apenas três obras (escritas em escassos 3 anos) de um total de cerca de 130: *L'Oiseau de Feu* (1910), *Petruska* (1911), e *Le Sacre du Printemps* (1913). A estas três somam-se *L'Histoire du Soldat* e as *Três Peças para Clarinete Solo*, frequentemente tocadas como peças de repertório, e poucas mais. O próprio Stravinsky reconhecerá o afastamento do seu público a partir de *Le Sacre*, principalmente com as obras neoclássicas e finalmente com as seriais, se bem que entre 1913 e 1920 (entre *Le Sacre* e *Pulcinella*) já esse público compreendera que Stravinsky caminhava noutra direcção.

Que essa nova direcção pudesse ter sido influenciada por aquele que se tornará o seu maior rival na corrida pelo título de maior compositor moderno foi algo que escapou aparentemente a muita gente. A economia de meios, o virtuosismo instrumental e a maneira de conceber linhas independentes de contraponto, bem como o afastamento quase total das funções tonais (ou “suspensão” das mesmas, na expressão preferida por Schoenberg), são características de *Pierrot Lunaire* que outros compositores, entre os quais Stravinsky, não ignoraram. *Three Japanese Lyrics* (1913) *Pribaoutki* (1914) e *L'Histoire du Soldat* (1918), por exemplo, embora obras radicalmente diferentes umas das outras (as primeiras duas ainda da fase russa, a segunda já a apontar para o cosmopolitismo da fase seguinte) resultam em parte dessa influência.

Não é por acaso que um grande número de obras do compositor russo seja resultado de transcrições próprias das obras citadas (fora as alheias), sendo que o maior número vá para os dois primeiros bailados, nomeadamente para *L'Oiseau de Feu*, do qual existem, para além da versão completa original (1910), mais 3 suites orquestrais (1911, 1919, 1945). É, aliás, interessante comparar os pontos de vista de ambos os compositores face a esse fenómeno. Cada um à sua maneira adopta uma posição defensiva, elitista e desdenhosa do público: “To listen is an effort, and just to hear is no merit. A duck hears also” (Stravinsky, citado em Walsh, 2006: 339), escudando-se ambos quer no direito

do artista de escrever a música que pretende escrever, quer na consideração de que o público tem também culpas na falta de apreciação da nova música, ao não fazer esforço para a compreender, por um lado, e por outro, por não ser suficientemente educado. E, se bem que não propriamente amigos e admiradores incondicionais, ambos tomaram publicamente posições tolerantes antes de 1921. Schoenberg ao incluir várias obras de Stravinsky na programação da sua *Verein für musikalische Privataufführungen*, e Stravinsky ao expressar claramente a sua admiração por algumas das obras daquele, e ao condenar os ataques virulentos de que o compositor austríaco era alvo, embora tenhamos argumentos para crer que o alvo de Stravinsky não era propriamente a defesa da música de Schoenberg, mas a estupidez dos ataques e dos atacantes *per se*, sabendo que ele próprio, Stravinsky, começará a sentir problemas semelhantes depois de 1913¹⁰.

O paralelo entre os dois artistas, se cada vez menor no que toca ao tipo de música que faziam (embora elementos neoclássicos não sejam estranhos a algumas obras de Schoenberg desse período), só crescerá com o exílio a que ambos se sujeitam, um praticamente forçado pelos nazis a emigrar para os EUA em 1933, e outro sentindo-se constrangido a sair do seu país natal depois da Revolução Russa e a partir para os EUA, onde se fixa definitivamente em 1940. Schienberg e Stravinsky viverão onze anos a apenas 15 km um do outro, em Los Angeles, sem nunca se encontrarem uma única vez, impedidos de certa forma de o fazer pelas próprias reputações que haviam construído e pelas respectivas cortes de discípulos e admiradores igualmente intolerantes.

¹⁰ É, aliás, neste mesmo ano, e apenas dois meses antes da estreia do *Sacre*, que Schoenberg e os seus alunos oferecem ao público de Viena aquele que será conhecido como “Skandalkonzert”, um dos eventos mais controversos e polémicos de quantos ocorreram durante a vida do compositor austríaco. Sobre este evento consulte-se Bush, 2006: 235-272.

1.1. Schoenberg e o Serialismo: Arte ou Ciência? Schoenberg e Einstein.

A ligação da música à matemática e à física (termos aqui empregues no sentido moderno), quer através das diversas teorias de afinação, acústicas e outras, quer através da inclusão de elementos matemáticos proporcionais (como a “Série de Fibonacci”) na construção de estruturas musicais complexas (moteto *Nuper Rosarum Flores*, de Dufay, etc.), ou mesmo o interesse pela numerologia em Bach e outros, sempre foi uma constante, bem como a complexidade procurada e a exclusão de certos movimentos artísticos da fruição da “gente comum” (os aspectos mais elitistas da “Ars Nova”, “Ars Subtilior” da Idade Média, ou a “Musica Reservata” do Renascimento) sempre fizeram parte da História da Música. No entanto, é somente com Arnold Schoenberg que essa ligação se torna umbilical, servindo, quer como motivo de admiração, quer, mais frequentemente, como argumento para recusar uma música considerada demasiado dissonante, para além de puramente intelectual e, por essa razão, incompreensível.

O exemplo antes citado de Debussy, a procura de um esoterismo “recherché” que afastasse a “alta cultura” das massas (que Ravel também professava de outra forma ao escrever música propositadamente demasiado difícil para os amadores), não foi somente um fenómeno francês característico desse “fin-de-siècle” pleno de mesas pé-de-galo, misticismo popular e obsessão por fantasmas (fenómenos devidos também à novidade das trucagens fotográficas e ao recém-nascido cinema). Schoenberg expressará esse desejo por diversas vezes e através de acções muito concretas, desde a fundação da sua sociedade de concertos privados até numerosas cartas e declarações pelas quais é possível perceber uma natureza elitista que proclama a superioridade da “grande arte”, sobre a ignorância das massas, como sugere Taruskin:

“Schoenberg made common cause with the blue blood against the masses, and sought its protection. His letter of acceptance to Prince Max Egon von Fürstenberg, who had invited Schoenberg to conduct one of his earliest twelve-tone compositions at the prince’s prestigious Donaueschingen festival in 1924, gives fulsome evidence of this rapport: «The splendid enterprise in Donaueschingen... is reminiscent of the fairest, alas bygone, days of art when a prince stood as a protector before an artist, showing the rabble that art, a matter for princes, is beyond the judgment of common people. And only the authority of such personages, in that it permits the artist to participate in the distinctive position bestowed by a higher power, is able to demonstrate this demarcation in a sensuously tangible manner to all those who are merely educated, who have merely worked their way up, and to make manifest the difference between those who have become what they are and those who were born what they are».” (Taruskin, 2009: 210-211)

A aproximação do dodecafonismo à ciência começa pela aproximação entre duas personalidades célebres, dois judeus cujas teorias (ambas “incompreensíveis” e icónicas, tal como os seus autores) ficariam na boca do mundo precisamente também na mesma altura: Schoenberg e Einstein. Einstein, não por acaso músico amador e professor em Princeton, assiste à primeira conferência de Schoenberg sobre o tema “Música Dodecafónica”:

“On 6 March 1934, at Princeton University, he [Schoenberg] gave his first English lecture on the subject of «Twelve-Tone Music». In the audience was Albert Einstein, and now if not before Schoenberg made the personal acquaintance of the great physicist, whom he had attempted to meet during the 1920s to exchange ideas on music, science, and the destiny of the Jewish people. [...] (...It is interesting to note that during Schoenberg’s American years it became a common journalistic practice for certain newspapers to refer to him as «the Einstein of Music»).” (Macdonald, 2008: 75)

É também em 1921, ano do método dodecafónico, que Einstein recebe o Prémio Nobel da Física (se bem que não pela Teoria da Relatividade, ainda controversa mas já confirmada parcialmente em 1919, facto que fizera dele o cientista mais célebre de sempre), e será igualmente em 1933 que os dois imigram para os EUA devido à sua condição de judeus. Outros paralelos (como o autodidactismo de ambos e o terem aprendido a tocar violino desde tenra idade) se poderiam encontrar, mas no âmbito deste trabalho interessa-nos investigar a ligação entre o dodecafonismo e a ciência. Não fora por acaso que Schoenberg se tinha tornado, na imagem da imprensa americana, no “Einstein da Música”. Ambas as descobertas, quer a Relatividade, quer o Dodecafonismo, eram consideradas revolucionárias e implicavam, no primeiro caso, uma nova maneira de olhar o Universo, e no segundo, uma nova maneira de ouvir e compreender a música, colocando mesmo em causa o que até então, não obstante os ataques à tradição por parte de Debussy ou Stravinsky, ainda era

considerado “música” e tratado como tal¹¹. O maior escândalo do início do século, a estreia de *Le Sacre du Printemps* em 1913, fora devido, em parte, à coreografia “cubista” de Nijinsky, ao paganismo da história, e aos figurinos das bailarinas, que recusavam a beleza tradicional. O ruído na sala foi de tal ordem na sala que passados alguns minutos a música se tornou inaudível no meio do tumulto que se gerou. Passados alguns meses, a obra em versão de concerto (e mais tarde com outras coreografias) triunfou de forma tão estrondosa como aquela com que fora rejeitada pelo público do bailado, reacção que não foi desmentida até hoje¹².

O mesmo não aconteceu com a música de Schoenberg, cujas únicas obras “toleradas” pelo grande público são apenas, ontem como hoje, duas ou três peças das escritas na senda do ultra-romantismo oitocentista, como os *Gurrelieder* e *Verklärte Nacht*. E, tal como Einstein se transformou no ícone do cientista genial mas incompreensível, também Schoenberg se tornou no ícone do compositor moderno e incompreensível, uma fama que não o largará até à morte e que constará da maior parte dos obituários jornalísticos¹³.

No entanto, embora a fama de Schoenberg como compositor problemático, autor de uma música eivada de um expressionismo exacerbado, já viesse, como vimos, dos inícios da sua carreira, é o método dodecafónico que persiste em perseguir o compositor mesmo depois da sua morte. Os jornalistas, em geral desconhecedores das subtilidades do mesmo, continuam hoje, 50 anos depois da morte de Schoenberg, a confundir “série” com “melodia”, no sentido em que crêem estar ambos ligados, o que não é verdade, dado que a estrutura serial pode ser independente da construção melódica e motívica, como o demonstra Alban Berg (*Suite Lírica*, *Concerto para Violino*, *Lulu*, etc.), e por outro, porque muitos outros compositores não conotados com o serialismo (Bartók, Britten, Chostakovitch, etc.) escreveram melodias baseadas em 12 sons, e nenhum jornalista se lembrou de os questionar sobre essas melodias, provavelmente nem se tendo dado conta da sua construção.

A conhecida violinista Hilary Hahn, que gravou recentemente (2008) o formidavelmente difícil *Concerto para Violino*, ao ser confrontada com a

¹¹ Efectivamente, a maior parte das críticas a Schoenberg centrar-se-ão cada vez mais em discutir se as criações de Schoenberg poderão ainda ser consideradas “música”. Para uma análise detalhada sobre a crítica ao compositor consultar Buch, 2006.

¹² Para um retrato saboroso desta noite, consultar Stravinsky & Craft, 1981: 142-144.

¹³ A este respeito consultar Buch, 2006: 274.

inevitável pergunta da jornalista musical Laurie Niles, “Is it a piece that's built on tone rows?”, respondeu de uma forma que o próprio Schoenberg sem dúvida apreciaria:

“I don't care. I really don't look at things from that perspective. It doesn't matter how a melody is constructed, it's still a melody. It doesn't matter whether a structural element is there because a composer woke up with it from a dream, or they sat down and mapped it out. [...]. Our idea of melody is really quite random. Just because we've been trained from birth to think of some things as melodies doesn't mean that they have any more right to be called a melody than anything else we're less familiar with. If you played tone rows for little kids, they would start humming them. The first things they hum are very structural elements that go into the traditional melodies. [...]” (Niles, 2007: 7)

No entanto, Schoenberg já não podia fugir ao mundo que criara. Os escritos teóricos e as frases atribuídas ao próprio compositor não foram também de molde a pacificar as hostes. Numa atitude claramente defensiva, Schoenberg terá gestos arrogantes e elitistas, à mistura com momentos de euforia auto-congratatória, a que podemos juntar uma inquietação natural e, a um nível ainda mais profundo, uma certa indefinição do rumo tomado. Efectivamente, a atracção tonal nunca abandonará completamente a música de Schoenberg o qual, porém, no período dodecafónico mais estrito (1923 aos anos 40) não a reconhecerá tão descontraidamente como Berg, mas também não a recusará de forma tão evidente como Webern. Elementos neoclássicos, quer a nível da forma, quer a nível da utilização de motivos e pólos tonais, quer ainda a nível da textura são parte integrante de obras como a *Suite Opus 25* (1925) ou o 4.^a *Quarteto de Cordas* (1937), entre muitas outras¹⁴.

A ligação do nome de Schoenberg a tudo o que de mau estava a acontecer na música do então ainda recente século XX, na forma de uma arte cerebral, cujas estruturas intelectuais teriam como consequência uma música totalmente incompreensível começa efectivamente com a “descoberta” do método dodecafónico serial (e colocamos entre aspas o termo “descoberta” porque, como veremos, é um termo significativo, iminentemente ligado à moderna ciência experimental) por volta de 1921. Embora já muitos antes de 1921 a música do compositor viesse aureolada da reputação de ser de uma dissonância extrema (*Pelleas und Melisande* 1902, etc.), baseada em temas

¹⁴ A análise do autor deste trabalho no contexto das aulas da ESML sobre essa obra costuma englobar o seguinte exercício: modificando apenas as alturas da exposição do primeiro grupo temático da obra, tudo o mais, textura, polifonia, ritmo, jogos de contraste entre instrumentos e registos, e temas poderiam provir de um quarteto de Haydn ou Beethoven.

tenebrosos (*Verklärte Nacht* 1899, *Erwartung* 1909, etc.), e de utilizar técnicas de produção de som inauditas (*Fünf Orchesterstücke* 1909, *Pierrot Lunaire* 1912, etc.), é o período dodecafónico que não só vai ter mais influência em todos os restantes compositores, quer na época quer no pós-Guerra, como ainda vai provocar talvez as maiores polémicas intelectuais e estéticas de todo o século XX. No capítulo seguinte veremos como o método foi, inclusivamente, diabolizado por Thomas Mann.

1.2. Schoenberg e o *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

“[I] made a discovery which will ensure the supremacy of German music for the next hundred years.”¹⁵

"Ich glaube Goethe müsste ganz zufrieden mit mir sein" ("Creio que Goethe teria ficado bastante satisfeito comigo")¹⁶

Em 1947, o iminente escritor alemão Thomas Mann, então refugiado nos EUA, termina o seu *magnum opus*, o romance *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* ("Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, contada por um amigo"). Este romance, tal como já *Der Zauberberg* (1924), é um romance de aprendizagem, um *Bildungsroman*, e nele Mann conta a história de um compositor que faz um pacto com o Diabo, e infectado por este com sífilis, se condena, por opção própria, a uma vida curta e emocionalmente fria, mas genialmente criativa, durante a qual desenvolve um método de composição novo baseado no dodecafonismo serial de Schoenberg (cujas autoria é devidamente reconhecida em edições posteriores em nota anexa ao romance).

Esta ligação ao Diabo e a uma doença sexualmente transmissível, a que se junta a frieza sentimental (Leverkühn é impedido de amar: aqueles a quem tenta chegar afastam-se ou morrem, incluindo uma criança) e a criação de um método de composição puramente intelectual (logo, *frio*) já por si seriam, e foram, suficientemente alarmantes para Schoenberg, que na época vivia em Los Angeles, a poucos quilómetros quer de Mann quer do seu arqui-rival Stravinsky, reagir com desagrado à obra. Porém, Mann não se fica por aqui. O romance, para além de muitas outras fontes de referência e subtilezas simbólicas (que por ora podemos deixar de parte), faz um paralelo entre a vida de Leverkühn e a vida da própria Alemanha.

O romance termina com o apocalipse dos últimos dias da Alemanha Nazi e, simultaneamente, com a morte do protagonista. O Diabo levará a melhor nos dois casos, e o dodecafonismo (a celebração máxima do intelectualismo e cerebralismo musicais, que se propunha, nas próprias palavras de Schoenberg, um judeu, assegurar o predomínio da música alemã durante 100 anos) ficará

¹⁵ Declaração de Schoenberg a Josef Rufer em 1921 (Ashby, 2001: 596).

¹⁶ Observação de Arnold Schoenberg apenas ao esboço do seu esquema de derivações das séries subsidiárias do 1º andamento do *Quinteto de Sopros opus 26*, de 1924 (Ashby, 2001: 597).

associado ao período mais negro da história da Alemanha, durante o qual a *intelectualização* da morte (na forma de uma metodologia iminentemente prática, industrial e até científica – houve investigação para desenvolver fornos crematórios e formas de extermínio cada vez mais eficazes até se chegar ao pesticida “Zyklon B”) foi levada a um extremo tal que quase varreu da face da Terra todos quantos partilhavam o judaísmo de Schoenberg.

Grothus esclarece esta ligação “diabólica” de forma clara:

“Schönberg had once said that his system would «ensure the hegemony of German music for the next hundred years». Even he was not free from the temptation to style Germany as *the* unique music nation, different from and superior to any other. The cult of the *Kulturation* is a *first* central topic of Mann’s novel. The uniqueness of Germany had also been celebrated by the *Jugendbewegung* in early 20th century. Mann describes at some length discussions between Leverkühn, Zeitblom and their fellow students during a hiking tour. The cult of the nation reached a first paroxysm at the beginning of the First World War, when Zeitblom expresses his nationalism in terms similar to Mann himself in his *Observations of a Nonpolitical Man* of 1918: «What the break-through to world power, to which fate summons us, means at bottom, is the break-through to the world – out of an isolation of which we are painfully conscious, and which no vigorous reticulation into world economy has been able to break down since the founding of the Reich.» Leverkühn wryly comments: «At present, the crude event will just make our shut-in-ness and shut-off-ness more complete however far your military swarm into Europe.». Only later, in the 1920s, did Thomas Mann become the public intellectual who broke with a tradition of disdain for democratic process and rational discourse and spoke out for democracy both in Germany and from his American exile.” (Grothus, 2008: 2)

Ou seja, é somente na mesma altura em que Schoenberg descobre o método dodecafónico serial que Mann descobre, por sua vez, as virtudes da democracia e do discurso racional, tornando-se um paladino de ambos já na Alemanha, e mais tarde no exílio norte-americano. Schoenberg, como a maioria dos judeus alemães, considerava-se primeiro alemão, e só depois judeu (e nem isso, dado que se convertera em 1898 ao Luteranismo), e ficou confundido com as leis anti-judaicas de Rosenberg que ignoravam essa consciência colectiva, tanto como pelo facto de se considerar o herdeiro musical (e até o “reconciliador” histórico) de duas das maiores figuras da música alemã, o mais velho dos quais um feroz anti-semita nos seus últimos anos: Wagner e Brahms. De tal modo estava essa consciência enraizada nos judeus alemães, que o judaísmo enquanto prática e mesmo enquanto simples constatação *ipso facto* foi “descoberto” graças a esse ataque, nomeadamente no caso de Schoenberg que somente depois de 1933 (quando se “reconverte” novamente à fé inicial) escreverá as primeiras obras inequivocamente “judaicas” (*Kol Nidre* 1938,

Genesis Suite 1945, *A Survivor from Warsaw* 1947, *Moses und Aron*, 1932, etc.).

Por irónica coincidência, é precisamente em 1921, ano da invenção do método dodecafónico serial que Schoenberg se depara pela primeira vez com o anti-semitismo frente a frente. Como descreve Aaron Tugendhaft:

“Arnold Schoenberg and his family were forced to leave Mattsee, an Austrian lake-area where they had a vacation residence, when it became restricted to bona fide Aryans only, in the summer of 1921. This experience was one of the earliest representations of the anomalous position of the German Jew that Schoenberg had to deal with on a personal level. Having received political freedom in the middle of the Nineteenth century, the German Jew found himself in «a society which, all official safeguards to the contrary notwithstanding, rejected him out of hand in ways seemingly devoid of all logic, let alone compassion, and hence quite beyond his control.» [...] Schoenberg, who saw his music as continuing the tradition of anti-Semites such as Wagner, had to come face to face with a society where all they say is: «He is a Jew.» [...] (Tugendhaft, 1997: 1)

“Schoenberg converted to Lutheranism as a young man in 1898. By 1923, after reflecting on his experience at Mattsee and on his society in general, he realized his unavoidable Jewishness. On 20 April of that year he wrote to his old friend Wassily Kandinsky, whom Schoenberg had heard is not free of anti-Semitic tendencies: «For I have at last learnt the lesson that has been forced upon me during this year, and I shall not ever forget it. It is that I am not a German, not a European, indeed not perhaps scarcely even a human being (at least, the Europeans prefer the worst of their race to me), but I am a Jew.» This realization paved the way for Schoenberg’s public return to Judaism in 1933, and for much of his future output, both musical and literary.” (ibid.: 1)

Como Thomas Mann presente já, ao começar a compreender, ele próprio, o caminho que a Alemanha estava em vias de tomar desde 1918, a proximidade da alta cultura com uma política extrema como o nazismo (e, de forma menos virulenta, como os fascismos europeus em geral) poderia gerar, como gerou efectivamente, algo de assustadoramente novo, e o dodecafonismo estava mesmo no centro da polémica:

“The proximity of aestheticism and barbarism, of beauty and crime, is a *second* central element in Mann’s description of German culture which touches the fundamental role of art in society. Walter Benjamin has spoken of the fascist aestheticization of politics. Zeitblom says about one of Leverkühns major works, the *Apocalypsis con figuris*, that it had «a peculiar kinship with, was in spirit a parallel to, the things I had heard at Kridwiss’s table-round», an inter-war circle in Munich that Mann describes flatly as «arch-fascist». A few pages later, Zeitblom worries about «an aestheticism which my friend’s saying: the antithesis of bourgeois culture is not barbarism, but community [...] abandoned to the most tormenting doubts. [...] Aestheticism and barbarism are (near) to each other: aestheticism as the herald of barbarism.»” (Grothus, 2008: 2)

Após a morte de Schoenberg em 1951, e como poeticamente refere Kundera, Stravinsky adopta definitivamente o método serial, que já vinha experimentando desde o início dos anos 50 (com séries não dodecafónicas),

dodecafonía na qual “acabou por reconhecer uma das divisões da sua própria casa” (Kundera 1994), abarcando dessa forma na sua obra praticamente toda a música que fora escrita desde Machaut até Webern. Mas nessa altura já o público dos concertos se afastara de ambos os homens, e o repertório popular da primeira metade do século XX (à excepção de Mahler, que também esperará quase 60 anos para se tornar uma estrela popular) cristalizara num punhado de obras que somente agora, inícios do século XXI, parece querer alargar-se um pouco, através da inclusão e da aclamação universal de obras e compositores até aí pouco ou nada considerados, como Chostakovitch e Janáček.

Este último, em cartas de 1928 dirigidas à sua musa Kamila Stösslová que referem o progresso do seu *Quarteto de Cordas n.º2*, adequadamente intitulado “Cartas Íntimas”, e ao contrário de Schoenberg, anunciará as suas novas obras num tom completamente diferente da do compositor austríaco, tom que se reflecte na música que escreve, de uma modernidade divergente, largamente intuitiva, facto que, curiosamente, a aproxima das obras do mesmo Schoenberg antes da criação do método dodecafónico, e mesmo dos termos empregues por este em cartas e artigos que se referem a este período intuitivo da sua arte:

“Today I was successful with that movement «When the earth trembled». It will be the best. Ah, that was an amazingly beautiful [time]! And it was true. Only the most beautiful melodies can find a place in it. I just hope I can still bring off the last movement. It will be like [my] fear about you. You know, such fear that I'd bind your feet like a pretty little lamb's so you wouldn't run away.” (Tyrrell, 2005: 206-207)

“It's my first composition whose notes glow with all the dear things that we've experienced together. You stand behind every note, you, living, forceful, loving. The fragrance of your body, the glow of your kisses – no, really of mine. But the softness of your lips. Those notes of mine kiss all of you. They call for you passionately.” (ibid.: 253)

Poderíamos crer num artista romântico, na senda de um Berlioz, ao tentarmos adivinhar o autor destas linhas, e embora Janáček continue claramente (tal como, aliás, Schoenberg) o romantismo pelo século XX dentro, não deixa por isso de ser um extraordinário inovador à sua maneira singular. A fragmentação formal do 2.º *Quarteto* e a pessoalíssima maneira de escrever para os instrumentos, as texturas insólitas e agressividade de certas passagens inserem sem dúvida esta obra na modernidade, onde a música de Janáček dá as mãos à de Bartók, Falla ou Stravinsky. A linguagem usada nas cartas é porém

muito diferente da de Schoenberg, e centra-se na *experiência* criativa, e num receptor individual, ao invés de Schoenberg, que anuncia ao mundo a sua descoberta, centrando-se num *processo*, supostamente universal, e o faz de forma arrogante que denota um nacionalismo não muito diferente do daqueles que o obrigarão a sair da Europa e a procurar abrigo nos EUA.

1.3. O nascimento das utopias culturais.

O século XX arrasta também com ele um fenómeno novo e preocupante: a interferência política na arte, na forma de um controlo estatal, que chega ao ponto de, no caso da União Soviética, produzir uma estética oficial e detalhada, com objectivos precisos. O “Realismo Socialista”, que será adoptado por todos os países do Bloco de Leste (com alguma rebelião esporádica, como no caso da Polónia), terá consequências duradouras, para o bem e para o mal, na música do Leste europeu, e será adoptado de forma ainda mais radical na China Comunista, onde a música ficará reduzida a meia dúzia de espectáculos imaginados pela Senhora Mao, sem excepção. Nesse ambiente perverso, o dodecafonismo é o inimigo público nº1, mas também Stravinsky (à excepção de *O Pássaro de Fogo* e outras das suas obras mais moderadas da “fase russa”) é “persona non grata”, situação que a visita política do compositor à União Soviética em 1962, a convite de Khrennikov, não mudará no que toca à aceitação da música “avançada” deste, tendo tal visita tido apenas intuitos demagógicos por parte do poder soviético, que se via a braços com uma nova geração de músicos que rejeitavam os dogmas do Realismo Socialista. Aliás, o poder soviético terá de lidar nas décadas de 60 e 70 com o “problema Luigi Nono”, compositor simultaneamente comunista e de vanguarda, uma relação que nunca foi satisfatória para ambas as partes, ainda para mais sendo Nono um dos chefes de fila da vanguarda italiana juntamente com Berio e Maderna.

O controlo estatal não se reduziu apenas ao bloco comunista. Os vários totalitarismos novecentistas, da Itália fascista ao Portugal salazarista, terminando na Alemanha nazi, foram pródigos em usar as artes em benefício dos respectivos regimes, quer na forma de propaganda (especialmente no caso do cinema), quer na forma da arte como forma de legitimação e afirmação patriótica. Embora não chegando tão longe como a URSS no controlo estatal da música e restantes artes (excepto em relação ao cinema, que pelas suas características de trabalho em equipa, larga influência nas massas, e necessidade de financiamento elevado e licenças de distribuição, foi em todos estes regimes sempre considerado um “affaire d’état”) através de uma especificação quase “legal” do que era, ou não, proibido, não restavam dúvidas de quais eram, principalmente na Alemanha, os princípios estéticos que o Poder

acarinhava, mesmo em relação aos artistas “arianos”: tal como no Realismo Socialista, a arte musical ariana devia ser tonal, amplamente alicerçada em modelos sinfónicos e corais seguros, principalmente românticos (Beethoven, Brahms, Wagner, Bruckner, etc.), com ligação à mitologia e história germânica, especialmente ao passado medieval e renascentista (os *Mestres Cantores* de Wagner dão as mãos nesse particular à *Carmina Burana* de Carl Orff), e por aí adiante. A influência de compositores judaicos na história da música alemã era, claro está, absolutamente negada, e a sua música desterrada dos programas. As infames exposições de “*Entartete Kunst*” (“Arte Degenerada”, Munique, 1937) e “*Entartete Musik*” (“Música Degenerada”, Düsseldorf, 1938) mostraram de forma clara aos artistas alemães qual o caminho a não seguir (o modernismo em geral, associado aos judeus e, no caso do jazz, aos negros, supostamente raças degeneradas), sendo complementadas por outras exposições e concertos de “arte pura”, nas quais os mesmos artistas poderiam contemplar e ouvir os modelos ideais arianos, desde a música de Bruckner (pessoalmente acarinhada por Hitler) aos quadros figurativos nos quais uma feliz e numerosa família de olhos azuis, músculos salientes e curvas rotundas dava as mãos no meio de imensos e solarengos campos de trigo, simbolizando de forma “kitsch” a abundância material e a alegria de viver da Alemanha hitleriana, mas também a lição a aprender: ‘famílias: reproduzam-se, cuidem dos campos, e mulheres, obedeçam aos maridos e tratem dos filhos’, futuros soldados.

Ilustração 1: Cartaz original dos concertos de “Música Degenerada”¹⁷



¹⁷ Fonte: http://danajohnhill.com/dana/wp-content/uploads/2010/02/entartete_musik_poster.jpg

O resultado pós-1945, quer destas políticas, quer da política da Guerra Fria, foi a recuperação, por um lado, de tudo quanto tinha sido proibido na Alemanha e na URSS (em especial, o dodecafonismo e a música atonal em geral, bem como a pintura cubista, expressionista ou simplesmente não figurativa) como única forma de expressão artística simultaneamente avançada e democrática, da negação do passado por parte das novas gerações de compositores como Stockhausen, que tinham sofrido na pele os resultados de uma cultura clássica que conduzira, ainda assim, ao Holocausto, e da utilização da cultura como arma de arremesso mais uma vez, só que agora na forma de desafio entre os EUA e a URSS pelo controlo de uma Europa devastada pela guerra. O dinheiro investido nas políticas culturais pós-1945 e a pressão política criaram um edifício sem fundações, ou com fundações artificiais, que criou uma oferta gigantesca e uma produção hegemónica de nova arte que não teve equivalente na procura. Terminada a Guerra Fria, e os apoios relacionados, o cada vez menor investimento público no apoio à vanguarda tiveram como consequência revelar os pés de barro de quase 40 anos de uma modernidade que apenas sobreviveu graças a tais apoios. Não se criaram novos públicos, nem uma visão realista da arte foi induzida nas massas. A adesão entusiástica aos novos movimentos como o Minimalismo, ou as novas simplicidades em geral veio demonstrar essa realidade a uma vanguarda agonizante por falta do oxigénio financeiro de que até aí dispusera.

No entanto, nem tudo foi sempre dessa forma. Por momentos pareceu que o próprio público estava realmente a mudar, e que a sociedade no seu todo ia adoptar a nova música como expressão genuína do seu tempo e dos seus anseios espirituais.

O afastamento do público, que rejeita não só o neoclassicismo de Stravinsky, Schoenberg e o dodecafonismo em geral, mas também Bartók, Varèse e outros, não obstante algumas tentativas de reconciliação e uma moderação do modernismo (que se torna mais académico e neo-romântico nos anos 30 e 40), parece ser, em 1945, um facto histórico único. As vanguardas, não obstante os apoios estatais, virão exacerbar esse afastamento, embora passem por um período muito particular, a década de 60, que recupera público entre a juventude ansiosa por rebelião em relação ao “status quo” político, não só em França, onde o Maio de 68 agita a sociedade na sua globalidade, mas

também em países sob jugo soviético, como a Polónia (onde a nova Escola Polaca de Penderecki e Lutoslawski atrai multidões), nos países que haviam perdido a guerra e estavam ansiosos por uma nova forma de cultura, como a Alemanha e a Itália, e finalmente nos EUA, onde o Minimalismo nascerá e se tornará no movimento mais radical contra as vanguardas europeias lideradas por Pierre Boulez.

Esse período breve de atracção espontânea pela novidade e pelo radicalismo, até porque politicamente fomentado na Europa através de um forte apoio estatal (nomeadamente em França e na Alemanha), por sua vez apoiado em dinheiro e pressão política Norte-Americana (com a intenção de contrariar *também* culturalmente a influência da União Soviética nos países do leste europeu), foi único e não se tornará a repetir, tendo constituído uma garrafa de oxigénio para experimentações que, de outro modo, poderiam não ter atingido nem o grau de radicalismo nem a disseminação que conheceram. Cultura popular, na forma da nova música pop (*The Beatles*, sobretudo), e alta cultura chegam inclusivamente a reconhecer uma mútua admiração e até a partilhar filosofias e elementos sonoros em comum, como demonstra o papel de guru de Karl-Heinz Stockhausen a partir de finais da década de 60, quando a foto do compositor aparece na capa do célebre LP dos Beatles *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967).

Ilustração 2: Capa original do LP *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*¹⁸



¹⁸ Fonte: <http://stereonroll.blogspot.com/2008/09/beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club.html>

Os *Beatles*, que se viam como revolucionários na área do Rock, quiseram homenagear (e obter ao mesmo um “certificado de qualidade” de alguns dos mais notáveis músicos eruditos da vanguarda, como Berio e Stockhausen) aquele que admiravam como o maior revolucionário na área da música de concerto, músico que usava, tal como eles, a manipulação de sons electrónicos.

O próprio Stockhausen não desdenha, já em finais dos anos 70, na capa que o próprio desenha para o LP da obra *Sirius* (1977), em usar o imaginário visual do Rock, uma prática que hoje é comum no cada vez menos rentável mercado discográfico erudito (pelo menos para as grandes etiquetas), mas que na altura era ainda uma novidade escandalosa.

Ilustração 3: Capa original do LP *Sirius*¹⁹



A vastíssima plêiade de compositores, tendências, novas obras e novos meios de produção de som que as vanguardas acumulam à já ampla gama de recursos expressivos e técnicos desenvolvidos na primeira metade do século, e a fusão cada vez maior entre cultura popular e cultura erudita, ou alta cultura, torna ciclópica a tarefa de compreender a relação entre criadores e audiências.

¹⁹ Fonte: <http://bravoujuu.blogspot.com/2009/03/karlheinz-stockhausen-sirius-1977.html>

1.4. “Who cares if you listen”, de Milton Babbitt, uma utopia distópica.

Em 1958 o compositor norte-americano Milton Babbitt (n. 1916), o mais intransigente paladino do pensamento serial nos EUA, e o mais reconhecido dos “Academic Composers” (ou “University Composers”), escreveu para a revista *High Fidelity* um artigo, “Who cares if you listen?”, que se tornou numa das declarações de intenções mais polémicas da música da segunda metade do século XX, embora, como veremos, o artigo siga uma ordem de ideias cuja origem remonta ao primeiro modernismo do século, nomeadamente à corrente dodecafónica serial iniciada por Arnold Schoenberg. A polémica à volta do título, aparentemente modificado sem conhecimento nem autorização do autor parece-nos pouco importante, por duas razões fundamentais: o próprio conteúdo do artigo, em primeiro lugar, e o facto de, logo nas primeiras linhas, o autor considerar que:

“This article might have been entitled «The Composer as Specialist» or, alternatively, and perhaps less contentiously, «The Composer as Anachronism».” (Babbitt, 1958: 1)

...o que torna bastante dúbia a asserção de Babbitt, feita posteriormente à recepção polémica do artigo, de que o título deste fora modificado (o título original seria supostamente o que foi usado em primeiro lugar na primeira linha do texto, o que contradiz imediatamente essa ideia, dada a frase com que o artigo se inicia), sem o seu conhecimento nem autorização, por um dos editores, (Babbitt, 1991: 18). No entanto, o título final tornou-se no ícone de toda uma atitude da vanguarda musical, ao espelhar, mesmo que fortuitamente, a atitude de muitos compositores para com os receptores das suas obras, e o artigo tem perseguido o autor a ponto deste chegar ainda a dizer, 30 anos após a publicação, que, por causa do infame título:

“I still am far more likely to be known as the author of «Who Cares if You Listen?» than as the composer of music to which you may or may not care to listen.” (Babbitt, 1991: 18)

No entanto, e dados os esforços denodados de Babbitt em desmentir não somente o título como também o conteúdo do artigo em relação a este, parece-nos importante que olhemos de novo para o conteúdo do mesmo. O ponto fulcral da questão reside na asserção de Babbitt de que o compositor de música

contemporânea “séria” e “avançada” (designações do próprio Babbitt que, ostensivamente, começou a sua carreira musical a tocar música da Broadway nos anos 20 e 30 e nunca renegou – pelo contrário – o seu amor por essa música²⁰) se encontra numa posição tal que, *contra sua vontade*, a música que produz não encontra qualquer eco na sociedade em geral:

“For I am concerned with stating an attitude towards the indisputable facts of the status and condition of the composer of what we will, for the moment, designate as «serious», «advanced», contemporary music. This composer expends an enormous amount of time and energy – and, usually, considerable money – on the creation of a commodity which has little, no, or negative commodity value. He is, in essence, a «vanity» composer. The general public is largely unaware of and uninterested in his music. The majority of performers shuns it and resent it. Consequently, the music is little performed, and then primarily at poorly attended concerts before an audience consisting in the main of fellow «professionals». In best, the music would appear to be for, of, and by specialists.” (Babbitt, 1958: 1)

Ainda antes de nos debruçarmos em pormenor sobre o artigo de Babbitt, notemos que a condição dos compositores enquanto especialistas é muitas vezes tragicamente parodiada pelos próprios críticos e comentadores, inclusive aqueles que conseguiram uma reputação enquanto divulgadores da nova música, como Paul Griffiths, o que só tem vindo a acentuar o fosso entre artistas e público, como realça Greg Sandow:

“Measured by index space in Paul Griffiths’s *Modern Music*, Milton Babbitt is the most important living American nonexperimental composer, and apart from John Cage, the most notable American composer of any kind. But Griffiths can’t show nonspecialists why they should care. Babbitt’s *Second String Quartet*, he says, «is based on an all-interval series which is introduced interval by interval, as it were, with each new arrival initiating a development of the interval repertory acquired thus far, each development being argued in terms of derived sets.». This comes close to what George Bernard Shaw dismissed as «parsing» and parodied with an «analysis» of «To be or not to be». Shakespeare, as he says, «announces his subject at once in the infinitive, in which mood it is presently repeated after a short connecting passage in which, brief as it is, we recognize the alternative and negative forms on which so much of the significance of repetition depends.»” (Sandow, 1982: 1)

²⁰ A este respeito consultar Oteri, 2001: 16-17.

E Sandow continua:

“This isn't entirely his [Griffith] fault, though, because Babbitt talks about music the same way. After some useful thoughts about why Schoenberg's Violin Concerto is hard to perform, he goes on (in liner notes for the CBS recording) for perhaps one-third the length of this article about its 12-tone set structure, as if nothing else mattered, adding a few words about a recurring basic form of the set as a sop to «those listeners who depend on surface similitudes to provide coherence and continuity in the first stages of their acquaintance with a work». Part of his problem is that as a self-described «logical empiricist» he's willing to make only «verifiable» statements about music, which leaves out any necessarily unverifiable reference to the passions that make people want to compose it or hear it. He's like a cryptographer who'll talk about the structure of the Japanese codes but won't tell you whether their planes are in flight toward Pearl Harbor.” (ibid.: 1-2)

Mas voltemos ao artigo de Babbitt e à sua continuação, dado que, ao contrário do que parece ser o ponto em causa (o compositor como especialista, isolado e não tocado, é uma condição *forçada* induzida pelos tempos actuais, no caso presente, 1958), Babbitt parece encontrar alguns benefícios nesse isolamento:

“Towards this condition of musical and societal "isolation," a variety of attitudes has been expressed, usually with the purpose of assigning blame, often to the music itself, occasionally to critics or performers, and very occasionally to the public. But to assign blame is to imply that this isolation is unnecessary and undesirable. It is my contention that, on the contrary, this condition is not only inevitable, but potentially advantageous for the composer and his music. From my point of view, the composer would do well to consider means of realizing, consolidating, and extending the advantages.” (Babbitt, 1958: 1)

Os benefícios são explanados depois de alguma consideração sobre os tipos de música que existem, concedendo Babbitt que a era actual já não é a da prática comum, e que existe definitivamente uma distinção entre música séria e música popular, ainda que a voz do povo insista apenas na distinção entre música boa e música má. Depois de explicar a crescente complexidade de algumas das linguagens actuais, incluindo obviamente a dele próprio, e de chamar a atenção para o facto de que a música popular (e, supostamente, toda a que é anterior ao serialismo) pode sobreviver a grandes alterações de tempo, dinâmicas e outros parâmetros, sem deixar de demonstrar as mesmas qualidades básicas inerentes à completa compreensão do objecto, ao contrário de alguma da nova música, cujas micro-relações a nível dos mesmos parâmetros são facilmente destruídas se não forem seguidas todas as indicações técnicas e expressivas, e com elas a compreensão do objecto musical no seu todo, Babbitt chega a outro ponto fulcral, este relativo ao público e à possibilidade de

interacção, ou não, com o mesmo, dado que essa nova música, como conclui, exige também novos ouvintes, informados a um nível especializado para poder ser compreensível, e equipara-se à Física:

“Advanced music, to the extent that it reflects the knowledge and originality of the informed composer, scarcely can be expected to appear more intelligible than these arts and sciences to the person whose musical education usually has been even less extensive than his background in other fields. But to this, a double standard is invoked, with the words music is music, implying also that «music is *just* music». Why not, then, equate the activities of the radio repairman with those of the theoretical physicist, on the basis of the dictum that «physics is physics?»” (ibid.: 2)

A expressão-chave é claramente “música avançada”, que se distingue da música já pertença do público (aqui no sentido de “povo”), música essa que é para se ouvir enquanto se come, se lê, se dança, e até serve para (numa tradução mais próxima da intenção do autor do artigo) eventualmente nos emocionarmos, e a ideia de que existe um paralelo entre a evolução linear e progressiva (do mais simples ao mais complexo, do menos prático ao mais prático, etc.) de uma *ciência* (e/ou tecnologia), neste caso a Física, e a mudança não-linear (subjectiva, espiralada, imprevisível, por vezes contraditória) de uma *arte*, neste caso a Música.

Por outro lado, não obstante Babbitt considerar que entrou numa época de linguagens diversas, e admitir a existência dessas linguagens, aparentemente considera que, no campo da que intitula “música séria”, apenas um certo tipo de complexidade e linguagem musical é possível, ou seja, conhecendo a obra do autor, apenas a técnica serial e seus derivados tem o aval da modernidade e é a chave do futuro, embora Babbitt evite airosoamente a referência a estilos, sugerindo que não quer indicar títulos de obras, deixando assim ao leitor a tarefa de preencher os buracos com as suas próprias referências. No entanto, toda a sua obra sugere qual a direcção a que se refere.

O paralelo entre ciência/tecnologia e arte continua, adicionando-se agora a questão já não só da compreensibilidade, problema que pode ser solucionado muito facilmente desde que existam meios para formar as populações nos meandros da composição erudita hodierna, mas também a – muitíssimo mais subjectiva e discutível – questão do *gosto*, e valerá a pena determo-nos um pouco nesta questão:

“It often has been remarked that only in politics and the «arts» does the layman regard himself as an expert, with the right to have his opinion heard. In the realm of politics he knows that this right, in the form of a vote, is guaranteed by fiat. Comparably, in the realm of public music, the concertgoer is secure in the knowledge that the amenities of concert going protect his firmly stated «I didn't like it» from further scrutiny. Imagine, if you can, a layman chancing upon a lecture on «Pointwise Periodic Homeomorphisms». At the conclusion, he announces: «I didn't like it». Social conventions being what they are in such circles, someone might dare inquire: «Why not?». Under duress, our layman discloses precise reasons for his failure to enjoy himself; he found the hall chilly, the lecturer's voice unpleasant, and he was suffering the digestive aftermath of a poor dinner. His interlocutor understandably disqualifies these reasons as irrelevant to the content and value of the lecture, and the development of mathematics is left undisturbed.” (ibid.: 3)

Sem entrar na questão da apreciação estética no que toca a diferentes objectos artísticos, podemos inquirir que relevância tem o *gosto* na apreciação objectiva de uma equação ou teoria científica, nomeadamente no campo complexo mas bastante pouco vago das matemáticas, seja para o vulgar homem da rua seja para o especialista? Ainda que a elegância matemática de uma teoria ou equação seja um dado aparentemente “artístico”, ou que as consequências filosóficas das mesmas possam abanar as convicções mais profundas, características que levaram no passado alguns cientistas a rejeitar esta ou aquela ideia (lembremo-nos de Einstein e da sua desconfiança em relação à mecânica quântica devido a questões religiosas: “Deus não joga aos dados”), ainda assim as boas teorias são, ou possuem o potencial, de virem a ser demonstráveis matemática e experimentalmente a curto ou médio prazo, e é somente isso que interessa à comunidade científica, que é obrigada a aceitar na sua totalidade as evidências extrapoladas dos resultados práticos.

Nem sequer existe (a não ser ficticiamente, na forma de arma política – que nunca deu, nem poderia dar, resultados práticos – como aconteceu durante o Nazismo ou durante o Estalinismo e o Maoísmo) uma ciência particular, única de um determinado país, ou uma corrente de pensamento local que use toda uma outra matemática, ou uma física totalmente diversa da aceite pela comunidade global de cientistas. À falta de melhor prova, temos a tecnologia resultante da teoria científica, que assegura, se não a compreensibilidade da teoria, pelo menos a sua validade empírica na forma de objectos que *funcionam*. A questão do gosto, na crítica de uma determinada exposição de um princípio científico validado, apenas se poderá colocar, como Babbitt naturalmente reconhece, na avaliação das qualidades do orador, da temperatura da sala, da comodidade dos assentos, em suma, em tudo aquilo que nada tem que ver com o que está a ser

explanado. Do ponto de vista de Babbitt, um concerto de música contemporânea, pela complexidade inalcançável da mesma (excepto para os eventuais especialistas que acoressem a ouvi-la), seria então um evento que, do ponto de vista do homem comum, não poderia ser apreciado, visto este não estar a par, nem poder aceder, aos princípios construtivos e outros que serviram de base à composição, e ter portanto de se limitar a comentar a temperatura da sala e a comodidade dos assentos.

As qualidades dos intérpretes estariam pois também fora da alçada crítico/apreciativa do ouvinte comum, dado que estas estão iminentemente ligadas à música que se interpreta, e se o ouvinte não apreende os dados intelectuais da obra, logo fica impedido de saber se esta está a ser ou não mal tocada, se determinado som “desagradável” é um acidente, ou, pelo contrário, um efeito laboriosamente “recherché” pelo compositor. Menos ainda pois do que na situação da palestra sobre “Pointwise Periodic Homeomorphisms”, na qual as qualidades do orador (tom de voz, clareza da enunciação, sorriso agradável, carisma, etc.) ainda assim poderiam ser avaliadas, dado que são independentes do conteúdo do discurso. Porém, em música, não se pode separar desse modo um objecto-obra, da sua interpretação-transmissão.

Babbitt, depois de mais algumas considerações sobre o papel de desinformação que supostamente os média (nomeadamente revistas e jornais, não existindo à época uma grande influência da televisão, ainda uma novidade) já nessa altura considera terem, conclui o artigo com a única conclusão possível depois de tudo quanto foi dito, nomeadamente que é papel das Universidades protegerem a nova música e fornecerem ao seu compositor o ganha-pão que as ciências e outras matérias especulativas já ganharam nesses mesmos centros de saber e investigação, tais como a já citada física e as matemáticas:

“I say all this not to present a picture of a virtuous music in a sinful world, but to point up the problems of a special music in an alien and inapposite world. And so, I dare suggest that the composer would do himself and his music an immediate and eventual service by total, resolute, and voluntary withdrawal from this public world to one of private performance and electronic media, with its very real possibility of complete elimination of the public and social aspects of musical composition. [...] But how, it may be asked, will this serve to secure the means of survival or the composer and his music? One answer is that after all such a private life is what the university provides the scholar and the scientist. It is only proper that the university, which - significantly - has provided so many contemporary composers with their professional training and general education, should provide a home for the «complex», «difficult», and «problematical» in music.” [...] (ibid.: 3-4)

“A simple substitution of «musical composition» for «research», of «academic» for «classical», of «music» for «physics», and of «composer» for «mathematician», provides a strikingly accurate picture of the current situation.” [...] (ibid.: 4)

“Granting to music the position accorded other arts and sciences promises the sole substantial means of survival for the music I have been describing. Admittedly, if this music is not supported, the whistling repertory of the man in the street will be little affected, the concert-going activity of the conspicuous consumer of musical culture will be little disturbed. But music will cease to evolve, and, in that important sense, will cease to live.” (ibid.: 4)

Justiça seja feita a Babbitt que, não obstante o teor deste artigo, no fundo reconhece a impraticabilidade de alguma da nova música que estava a ser investigada e composta na altura, sugerindo uma espécie de paraíso, a Universidade, na qual o compositor poderia investigar em sossego novas formas de expressão, investigação sem a qual a música cessaria de evoluir e viver.

Porém, o perigo dogmático e exclusivista, poderíamos dizer “elitista”, espreita nas conclusões finais: aparentemente, toda e qualquer música que não a praticado por Babbitt e acólitos nas tais universidades (nas quais, aliás, ele e outros fizeram, e fazem ainda, toda a sua carreira, como em Princeton), pertence à categoria do “repertório que o homem da rua assobia”, e a actividade de “ir aos concertos” do “compíscuo consumidor da cultura musical” ficará na mesma, imperturbada, caso essa nova música seja tocada e composta, ou não. Porém, o resultado de não o ser fará com que a música “cesse de evoluir”, e, por fim, consequência de tal negligência, “cesse de viver”. Ora, este é um sofisma que transforma a minoria marginal em maioria essencial, que considera que toda a vida musical cessará de evoluir porque um pequeno número de compositores foi impedido (graças a não ter sido “subsidiado”) de investigar novas formas de expressão musical, mesmo que, segundo o mesmo Babbitt, tal investigação se destine, no fundo, a permanecer dentro das paredes fechadas de uma Universidade, para sempre apenas ao alcance de alguns. Uma tal visão do mundo lembra as várias tentativas de criar uma nova língua universal, das quais a mais bem sucedida (se podemos falar de sucesso para uma língua que conta apenas alguns milhares de falantes em todo o mundo desde a sua criação em 1887) acabou por ser o Esperanto (não por acaso invenção de um polaco, cuja língua é uma das mais difíceis da Europa), quando a língua, ou línguas, e a disseminação do seu uso, é um fenómeno complexo, determinado não pela vontade individual ou pela força (seja do poder político seja de outro poder qualquer) mas por movimentos sociais espontâneos (vide a recuperação das

línguas nacionais nos pequenos protectorados do Império Austro-Húngaro que se autonomizaram depois da 1ª Guerra Mundial, como a Hungria e a Checoslováquia, ou a Polónia em relação à dominação soviética durante o mesmo período), ou por factores inerentes quer à própria língua, quer ao contexto em que esta é usada, este também devido a influências geopolíticas e económicas (caso do Inglês, que actualmente desempenha claramente as funções sonhadas para o Esperanto, e cujo uso generalizado se deveu a todos estes factores).

O artigo de Milton Babbitt, mais não faz porém do que, por um lado, dar voz às preocupações da maior parte dos compositores da altura, fossem eles seriais, ou não, no que toca à sua relação com a sociedade e o público, e à pertinência da sua música enquanto bem de consumo, e tentar encontrar uma solução que, mais do que resolver os problemas, teria consequências extremas na marginalização crescente da música mais radical do pós-guerra.

Já Arthur Honegger, insuspeito de radicalismo ou serialismo nos anos 50 (e mesmo nos anos 20 o menos inclinado a usar a música para simplesmente “épater les bourgeois”, filosofia de *Les Six*), fazia, apenas poucos anos antes do que Babbitt (em 1951), eco das suas frustrações (não obstante ser um compositor reconhecido, no topo da carreira e notoriedade):

“Il est probable que, pendant un laps de temps que je ne puis pas déterminer, car je ne suis pas prophète, un petit groupe s’obstinera à produire des partitions ; un autre viendra parfois les écouter. De moins en moins, on y prêtera attention. [...] (Honegger, 1951: 10)

“Je crois sincèrement que, d’ici peu d’années, l’art musical tel que nous le concevons n’existera plus”. [...] (ibid.: 10)

“Le métier du compositeur de musique offre cette particularité d’être l’activité et la préoccupation d’un homme qui s’évertue à fabriquer un produit que personne ne veut consommer. [...] (ibid.: 15)

Amante da tecnologia e dos desportos motorizados, tanto como do contraponto e da racionalidade, tal como Babbitt o é do *baseball*, da matemática e do pensamento serial, Honegger profetiza a perigosa equiparação de Babbitt entre ciência/tecnologia e arte:

“Je me suis souvent étonné de ce que ce même public qui recherche la nouveauté littéraire ou picturale - si horrible soit-elle - qui tient à profiter de toutes les trouvailles nouvelles - de l’avion à la T.S.F., de la cortisone à la bombe à hydrogène - reste immobile et comme sans réaction dans le seul domaine de la musique.” [...] (ibid.: 20)

O que mais surpreende nas declarações de ambos os compositores, Babbitt e Honegger, declarações feitas com apenas sete anos de intervalo, no pós-1945, já em plena Guerra Fria, é, do nosso ponto de vista, o facto de se tratar de compositores muito diferentes entre si, aliás, em extremos opostos do espectro estético da música daquele tempo. Honegger, já em fim de carreira, compositor reconhecido e aclamado, inserido numa estética tonal alargada, neoclássico na esteira de Stravinsky, autor de sinfonias, bailados e concertos, e Milton Babbitt, bastante mais novo à época, herdeiro hiper-intelectualizado e radical do serialismo de Schoenberg, ao qual junta o pioneirismo no uso dos sintetizadores e computadores, um músico de universidade ao contrário de Honegger, que buscou sempre a ligação à comunidade. Duas gerações muito diferentes mas que profetizam, de certo modo, o fim da música erudita e o papel inútil do compositor numa sociedade que já dele não exige nada. A mesma preocupação pode ser encontrada em Lopes-Graça um ano após a saída do livro de Honegger:

“Falar sobre música? Parece-lhe que isso possa oferecer algum interesse? Há tantas outras coisas a solicitar, a mobilizar a atenção e o entusiasmo do público... A música! Isso é uma velharia, uma caturrice, uma maçada nestes tempos dinâmicos do desporto, da investigação atómica e das reportagens jornalísticas fulminantes.” (Lopes-Graça, 1973b: 215)

“Posso dizer que a minha música, a sociedade portuguesa ma não solicita. As obras não se editam, ou edito-as eu a minhas expensas, para se venderem meia dúzia de exemplares. As execuções são raras e algumas partituras tiveram de esperar não poucos anos para chegarem ao conhecimento do público [...] Bem vistas as coisas, eu sou, como compositor, uma excrescência nesta sociedade – e creio firmemente que os meus camaradas de ofício não pensarão de maneira diferente.” (Lopes-Graça, 1973a: 129)

O livro de Honegger foi, aliás, alvo de uma resenha intitulada “Honegger e o futuro da música“, na qual Lopes-Graça junta fileiras com o compositor franco-suíço na denúncia de um estado de coisas que afecta não só a música moderna em particular, como a música erudita em geral:

“Não há dúvida que Honegger põe o dedo em muitas das feridas que roem aflitivamente a vida musical contemporânea e é indubitável que o seu pessimismo tem a justificá-lo a realidade e eloquência dos factos. Ninguém pode ter ilusões sobre o actual estado da arte musical que, pelo que diz respeito às relações do criador com o público, se encontra, na realidade, num autêntico beco sem saída.” (Lopes-Graça, 1992: 203)

Ao contrário porém de Honegger, e perceberemos melhor o porquê dessa atitude no capítulo dedicado ao compositor português, Lopes-Graça não cruza os braços e recusa-se a aceitar que este “beco sem saída“, como lhe chamou, seja mesmo um beco sem saída. No final da resenha afirma:

“Mas Honegger expôs também em letra de forma as razões «sociais» do seu pessimismo, e aqui é que pode haver lugar para algumas observações [...] Uma vez, porém colocado no campo do social, poder-se-ia esperar que a inteligência do artista o levasse a inquirir das razões profundas, históricas, digamos, da crise verificada, transformando a sua crítica dos factos numa análise da realidade subjacente a esses factos. Porque a verdade é que os males e defeitos de que enferma a nossa vida musical são consequência directa de um estado de coisas geral, e que só modificando esse estado de coisas nós poderemos esperar para a música e os músicos um futuro menos dramático [...]“ (ibid.: 203-204)

A modificação deste estado de coisas será tentada por Lopes-Graça e muitos outros, já 30 anos antes deste linhas terem sido escritas, na forma de uma maior ligação à comunidade, ligação que envolveu formas diferentes de escrever música, a invenção de novos géneros, mais apelativos às massas, ou o direccionar da obra para certas camadas da população, como as crianças e jovens. Essas tentativas, como veremos, correram porém certos riscos, nomeadamente o da falta de independência estética e ideológica, do abaixamento da qualidade, do retroceder em relação às mais radicais conquistas técnicas dos primeiros 20 anos do século XX. Se os nomes maiores, como os de Lopes-Graça, Aaron Copland, Benjamin Britten, e vários outros, conseguiram escapar a alguns destes perigos, muitos outros soçobraram neles, e mesmo nos compositores citados encontraremos sinais de que nem sempre as boas intenções cívicas se coadunam facilmente com as boas intenções estéticas.

2. A criação de utopias culturais e o ideal de uma “Música para todos”.

“Mesmo sob a mais rígida burocracia comunista da Alemanha de Leste, Weimar beneficiou de pequenos privilégios. A sua profícua herança cultural conseguiu escapar a algumas brutalidades oficiosas. Quando lá voltei, depois da queda do Muro de Berlim e da RDA, a vulgarização parecia mais evidente do que a liberdade. [...] O que permanece intacto (e sem ser visitado) é um pequeno cemitério a caminho do castelo. Algumas lápides caíram por terra; a relva compõe-se de luxuriantes ervas daninhas. É aqui que está enterrada a infantaria russa que morreu nas imediações de Weimar quando a guerra estava praticamente terminada. [...] Este discreto cemitério testemunha o desperdício imensamente estúpido da guerra, o seu apetite por crianças. Contudo, é também um exemplo das perturbadoras afinidades entre a guerra e a alta cultura, entre a violência bestial e o brilhantismo da criatividade humana. Os jardins de Goethe começam a minutos de distância. As vielas por onde passearam Liszt e Berlioz confinam com o portão enferrujado. Há aqui repouso, mas paz não.” (Steiner, 2009: 181-182)

Uma das características mais perturbadoras da música do século XX, quando esta pretendeu ter um papel educativo e/ou simplesmente chegar às grandes massas populares, foi, no nosso ponto de vista, a sua ligação, forçada ou não, aos regimes políticos de índole totalitária que proliferaram no que restou dos antigos impérios e potentados europeus, nomeadamente do Império Austro-Húngaro e da Rússia czarista, e em países menos poderosos que se tentaram afirmar politicamente, muitas vezes na sombra desses, como a Itália, Espanha e até Portugal. O século XX, fora do âmbito das democracias (França, Inglaterra, EUA, etc.) viu-se a partir dos anos 20 dividido maioritariamente em ideologias totalitárias oriundas do socialismo, como o comunismo e as suas diversas variantes²¹ pós-1945 (URSS²², Polónia, Jugoslávia, Hungria, Checoslováquia, Bulgária, Albânia, Roménia, China), e as diversas formas oriundas do fascismo italiano (nazismo alemão, corporativismo português, militarismo arcaizante japonês, ditadura franquista, etc.) que, embora dominantes no lado oposto do espectro político entre os anos 20 e o final da Segunda Guerra Mundial, não resistiram em geral a 1945, exceptuando o regime português e o espanhol. Alguns dos países que depois de 1945 se tornariam parte da esfera de influência da URSS, como a Hungria e a Bulgária, chegaram a ter a experiência de serem dominados, durante os anos 30 e 40, por regimes fascistas, ou pelo menos interesseiramente apoiantes de Hitler²³, enquanto a

²¹ Praticamente todos os países dominados por um Partido Comunista auto-denominavam-se “socialistas” e não “comunistas”, como a própria URSS.

²² Para efeitos de clareza do texto e de acuidade histórica, referir-nos-emos a estes países (“Bloco de Leste”) ao longo da dissertação pela designação que era a deles antes da queda dos respectivos regimes comunistas.

²³ Até a Finlândia não escapou a essa influência, mais não fosse para se proteger da agressão da URSS em 1939, tendo-se aliado tacitamente a Hitler depois da invasão deste da URSS em 1941. Também a Bulgária se aliou ao Terceiro Reich em 1941 por interesses territoriais. Quanto à Hungria, esta teve a experiência rara de ter vivido um brevíssimo período pró-comunista com Béla

própria Alemanha, berço do nazismo, viveria uma experiência democrática (social democrata) com a breve “República de Weimar” entre 1919 e 1933, um período durante o qual muitos artistas se aproximariam de conceitos sociais da arte bastante próximos daqueles que a URSS começava a apoiar. Também a democrática e liberal América do Norte viveria, com o “New Deal” (anos 30 e 40), o seu período mais “esquerdista”, na tentativa de escapar aos efeitos brutais da Grande Depressão de 1929, do qual resultariam mudanças significativas nas ideias políticas e estéticas de muitos artistas, como Copland, Hemingway e Steinbeck²⁴.

Esta alternância de regimes totalitários, a insegurança política e social de grande parte do século, especialmente da sua primeira metade, que viu duas guerras mundiais e dezenas de outras catástrofes, como fomes, genocídios e problemas económicos de toda a ordem, e a velocidade estonteante destas mudanças brutais colocaram os artistas em situações de escolha forçada de campos, escolhas que foram muitas vezes questões de vida ou de morte, quer no sentido real, quer no sentido mais amplo da carreira artística. Muitos empenharam-se voluntariamente num ou noutro destes campos antagónicos, campos que, como veremos pela análise histórica da música produzida durante os períodos de vigência dos vários regimes, e não obstante o ódio extremo que sentiam fascismos por comunismos, tinham mais coisas em comum do que diferenças significativas²⁵.

Ezra Pound, Celine, Casella, Picasso, Artaud, Brecht, Eisler, Aragon, Miaskovski, Sartre, Kabalewski, Malaparte, Heidegger, Orff, Pfitzner, e tantos outros mais, que receberam entusiasticamente regimes brutais, estão hoje em dia no banco dos réus do tribunal da história, e o seu “caminho no nevoeiro”, de que fala Kundera, é ainda uma circunstância pouco ou nada atenuante. Em *Os*

Kun (entre 1919 e 1920), ao qual se seguiu o regime pró-nazi do Almirante Horthy entre 1920 e 1944 (também este interesseiramente territorial, embora a tomada do poder por Horthy tenha tido por base a luta contra o comunismo de Béla Kun), e finalmente, a reintegração na esfera de influência comunista em 1948, para a qual foram repatriados da URSS, onde se haviam exilado, muitos dos que haviam liderado o breve interregno pró-comunista de 1919-20.

²⁴ Ou a confirmação política dessas mesmas ideias, já presentes nalguns dos autores citados, como Steinbeck, ele próprio oriundo de uma família pobre, que cedo se interessou pelo tema dos mais desfavorecidos.

²⁵ O nazismo de Hitler tinha as suas raízes quer no fascismo de Mussolini, que aquele admirava, mas admirava e utilizava as mesmas técnicas de propaganda, partilhava da mesma estética e ansiava pelo mesmo tipo de regime ditatorial que os comunistas revolucionários de Weimar, com os quais lutavam pelo controlo das ruas. Tal como o comunismo floresceu na Rússia em grande medida devido à derrota desta na Primeira Guerra Mundial, também o nazismo teve origem na mesma derrota mas desta vez por parte da Alemanha. Hitler intitulava-se um revolucionário, e o termo “nazi” provém do acrónimo da primeira designação do seu partido, o “Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães”, um nome que podia ter servido perfeitamente para outro qualquer partido de esquerda na época. Outro ponto em comum é o ódio aos judeus. Não podemos esquecer que o termo “pogrom” nasceu na Rússia czarista, e que, não obstante muitos dos revolucionários de 1917 serem judeus (Trotski incluído), a perseguição soviética aos judeus não ficou a dever nada à do regime do czar, tal como os campos de concentração nazis terem tido o seu equivalente nos vastos campos de trabalho do Gulag soviético.

Testamentos Traídos, Kundera intitula um dos capítulos “Os caminhos no nevoeiro”, capítulo no qual, a partir da análise do conceito de “culpabilização” presente na obra de Kafka, chega à discussão do “Processo Histórico”, um processo que culpa o passado cegamente, querendo ignorar que todos nós caminhamos numa estrada da qual só vemos parte, na ânsia (bastante humana, por sinal) de instaurar processos àqueles que, como nós, só viram parte do caminho, caminho que agora, passadas décadas, já é totalmente claro:

“Há cerca de setenta anos que a Europa vive sob um regime de processo. Entre os artistas do século, quantos acusados... [...] Os impérios totalitários desapareceram com os seus processos sangrentos mas o *espírito do processo* permaneceu como herança, e é ele que acerta as contas. [...] Alguns sofrem um duplo processo, acusados, primeiro, de traição à revolução, acusados depois por causa dos serviços que anteriormente lhe prestaram: Gide (símbolo de todo o mal, para os ex-países comunistas), Chostakovitch (para resgatar a sua música difícil, fabricava inépcias de acordo com as exigências do regime; pretendia que para a história da arte um não-valor era uma coisa nula e não existente; não sabia que para o tribunal é precisamente o não-valor que conta), Breton, Malraux (acusado ontem de ter traído os ideais revolucionários, acusável amanhã por os ter tido um dia), Tibor Déry [...]”(Kundera, 1994: 211-212)

Esta é apenas uma lista brevíssima de alguns dos nomes que se confrontaram com esse fenómeno novo, que começa a afectar os artistas e a sua arte a partir de finais do século XIX, mas que somente no século XX mostra a sua verdadeira dimensão, poderíamos dizer *trágica*: a interferência da política na arte, e o papel do artista enquanto apoiante desta ou daquela ideologia ou regime, com consequências imprevisíveis (em geral nefastas) para a sua obra ou para a consideração da sua obra pelos seus contemporâneos e gerações vindouras. Kundera coloca em evidência o “carrossel” de acusações (por vezes duplas e até triplas) que a História é capaz de pôr em marcha, dando às obras um papel subordinado à vida e às opções políticas dos seus autores, menosprezando o seu valor estético em função do seu valor ético, mas colocando este à mercê da ideologia dominante aquando do julgamento. Kundera observa também que o artista é julgado em função de um todo, que a sua própria consideração do peso do valor ou não-valor é totalmente posta de parte pelo juízo moral²⁶.

Mas o fulcro da questão, o que nos importa mais para esta dissertação, dado que tem implicações na avaliação do valor da obra independentemente da sua afiliação doutrinária e, conseqüentemente, no juízo crítico da maior parte da

²⁶ Como é evidente, não são somente os artistas a merecer este tratamento inquisitório da História. Porém, e dado o ensaio de Kundera versar sobre a arte e a filosofia em geral e a literatura em particular, limita-se a considerar estes casos.

música dita “empenhada” e nas suas variantes incluindo a música didáctica e a música para crianças e jovens, são as reflexões seguintes, que tocam especificamente nas diversas correntes estéticas que analisaremos neste capítulo:

“A flor mais rara do século, a arte moderna dos anos 20 e 30, chegou a ser até triplamente acusada: primeiro pelo tribunal nazi, enquanto *Entartete Kunst*, “arte degenerada”; a seguir pelo tribunal comunista, enquanto “formalismo elitista alheio ao povo”; e por fim pelo tribunal do capitalismo triunfante, enquanto arte que se banhou nas ilusões revolucionárias.” (ibid.: 211-212)

Kundera chama à arte moderna dos anos 20 e 30 “a flor mais rara do século”, mas poderia ter incluído nessa analogia floral todo o período do início do século, nomeadamente as primeiras obras de Schoenberg e Stravinsky, e as derradeiras de Scriabin. No entanto, não há dúvidas de que são os movimentos e as obras dos anos 20 e 30 as mais perseguidas (neoclassicismo e dodecafonismo, músicas influenciadas pelo jazz, música livremente “dissonante” ou “atonal”, música experimental de todo o tipo, etc.) ou apropriadas (folclorismo, tonalismos conservadores, músicas primitivistas ou neo-arcaizantes como as de Orff, entre outras) pelos diversos regimes autoritários. Kundera poderia até ter levado mais longe a constatação de que esta arte (e esta música em particular) sofreu um processo também no período do capitalismo triunfante (isto é, nos dias de hoje); não só por ser arte “que se banhou nas ilusões revolucionárias”, mas por ser um tipo de arte que se insurge contra o facilitismo e o relativismo contemporâneos:

“Ser um verdadeiro poeta e aderir ao mesmo tempo (como Jaromil²⁷ ou Maiakovski) a um horror incontestável é um *escândalo*. [...] É por isso que preferimos dizer que as grandes figuras da cultura implicadas nos horrores do nosso século eram uns patifes; mas não é verdade; [...] Se não quisermos sair deste século tão estúpidos como entrámos, teremos que abandonar o moralismo fácil do processo e pensar este escândalo, pensá-lo até ao fim, ainda que isso deva levar-nos a um repór em questão de todas as certezas que tínhamos sobre o homem enquanto tal. Mas o conformismo da opinião pública é uma força que se erigiu em tribunal, e o tribunal não existe para perder o seu tempo com pensamentos, existe para instruir processos. E à medida que entre os juízes e os acusados se escava o abismo do tempo, é sempre uma experiência menor a julgar uma experiência maior. [...] Porque o poder da cultura é aí que reside: resgata o horror transubstanciando-o em sabedoria existencial. Se o espírito do processo conseguir aniquilar a cultura deste século, atrás de nós ficará apenas uma recordação de atrocidades cantada por um coral de meninos.” (ibid.: 212- 213)

²⁷ Personagem de um dos romances de Kundera (*A Vida não é aqui*, 1970), exemplo desse tipo de artista que, embora de elevada craveira, ainda assim não hesita em se alistar no campo de uma ideologia evidentemente totalitária.

Em seguida Kundera realça o facto, escandaloso mas incontestável, de que Céline, ou Pound, ou Orff ou Villa-Lobos, puderam ser ao mesmo tempo grandes artistas e homens que tomaram opções discutíveis, polémicas, nalguns casos claramente erradas, algumas até *tabu*, como a adesão aos ideais nazis, símbolo de um mal absoluto na nossa era de males tão absurdos que, parafraseando Hannah Arendt, necessitaram apenas de pessoas banais para os levar a cabo²⁸. Kundera usa o termo “escândalo”, como algo inaceitável, que vai contra a ordem do mundo, algo que preferimos esquecer. Porém, a arte pode transcender esse horror transformando-o em sabedoria existencial. Não se trata aqui de perdoar (Kundera nem sequer menciona essa questão, não querendo também ele, transformar-se num carrasco) os autores pelas opções que tomaram, mas reconhecer filosoficamente que essas opções nada têm que ver com o valor da arte que produziram excepto pelo facto desta conservar daquelas uma sabedoria que doutra forma não teria sido possível. Kundera faz aqui novamente a distinção entre a obra e o artista, nomeadamente quando a obra é tratada do ponto de vista exclusivo da “biografia do demiurgo”, como uma Eva nascida da costela de Adão, sem valor nem vida própria a não ser aquela que deriva da do seu criador.

Por fim Kundera inspira-se em Tolstoi, ironicamente exemplo de um artista que mudou a sua visão da vida e consequentemente a sua visão da arte no fim da existência terrena, e na maneira como as suas personagens giram ao sabor da História, uma força nova e implacável que até aí (finais do século XIX) ainda nunca fizera sentir a sua força. O homem (e a sua arte com ele) caminha doravante no nevoeiro:

²⁸ Hannah Arendt (1906-1975): *Eichmann em Jerusalém* (1963). Subintitulado “Relatório sobre a banalidade do mal”, o livro foi escrito a partir do seguimento jornalístico e das reflexões filosóficas de Arendt sobre o julgamento do criminoso de guerra nazi Adolf Eichmann. Eichmann, um indivíduo absolutamente banal, defendeu-se sempre das acusações como tendo apenas “seguido ordens superiores”, não se sentindo portanto um criminoso. “A banalidade do mal” tornou-se a partir deste livro uma frase generalizada para descrever este tipo de indivíduos, cuja prática ou anuência tácita a crimes de estado (ou outros) é justificada pela obediência (desculpabilização por conta de outrem mais poderoso, logo totalmente responsável) num quadro de ambição carreirista na hierarquia burocrática do sistema em que estão inseridos, e cuja identificação, ou não, com a sua ética ou moral privada lhes é totalmente indiferente. Alguns dos nomes de músicos que iremos tratar neste capítulo, sem terem chegado, nem de perto nem de longe, à participação directa de Eichmann nos crimes nazis, ainda assim pactuaram com alguns dos regimes mais tirânicos da história moderna por considerações puramente de carreira, prestígio ou oportunidades, ignorando ou pretendendo ignorar que pactuavam com o Diabo, com o Thomas Mann sugere em *Doktor Faustus*.

“E ainda: “O homem vive conscientemente para si próprio, mas participa *inconscientemente* na prossecução dos fins históricos da humanidade inteira.” De onde a conclusão enorme: “A *História, quer dizer a vida inconsciente, geral, gregária da humanidade...*” (sou eu próprio quem sublinha as fórmulas-chave.). Por meio desta concepção da História, Tolstoi desenha o espaço metafísico no qual se movem as suas personagens. Não conhecendo o sentido da História nem o seu trajecto futuro, não conhecendo sequer o sentido objectivo dos seus próprios actos (através dos quais participam “inconscientemente” nos acontecimentos cujo “sentido lhes escapa”) elas avançam na sua vida como se avança *no nevoeiro*. [...] O homem é aquele que avança no nevoeiro. Mas quando olha para trás para julgar os homens do passado não vê nevoeiro algum no caminho deles. [...] e podemos perguntar-nos: quem é mais cego? Maiakovski que ao escrever o seu poema sobre Lenine não sabia onde levaria o leninismo? Ou nós que o julgamos com o recuo de décadas e não vemos o nevoeiro que o envolvia? A cegueira de Maiakovski faz parte da condição humana eterna. Não ver o nevoeiro no caminho de Maiakovski é esquecer o que é o homem, esquecer o que nós próprios somos.” (ibid.: 217-218)

Os compositores em análise neste trabalho procuraram, fosse por egoísmo e oportunismo carreirista, por idealismo apolítico genuíno, por obrigação estatal ou por ideais políticos partilhados, chegar às massas, tocar com a sua arte um grande número de pessoas, para as educar musicalmente ou ideologicamente, para simplesmente as divertir ou entreter, e para esse propósito a música destinada a crianças e jovens, e ainda aos amadores sem mais, foi um género de extrema importância. Vários deles criaram sistemas ou processos educativos específicos, e mesmo aqueles arredados da criação de sistemas estritos de ensino ou de composição estiveram de algum modo enredados nas perigosas teias do poder totalitário, ou pactuaram mesmo com ele. Se Hindemith e Copland escreveram obras de espírito utilitário no seio de democracias contextualmente muito diferentes mas com preocupações comuns (ou abertura) a certas ideias veiculadas pelos socialistas mais moderados (como a República de Weimar e a América de Roosevelt), já Carl Orff inventou um sistema de ensino originalmente destinado à formação da Juventude Hitleriana, Villa-Lobos criou uma rede nacional de grupos de canto coral para o governo do ditador Getúlio Vargas, e Kodaly concebeu o seu método no seio de um governo pró-soviético repressivo e não democrático, para já não falar de Chostakovitch, Kabalevski e Prokofiev que trabalharam e escreveram música para crianças não só dentro de um regime totalitário absoluto, como dentro de uma estética oficial praticamente obrigatória, o que significa uma prisão dentro de outra prisão. Que muitos destes nomes ainda assim conseguissem criar belas obras dentro de quadros tão tenebrosos só revela a força que o ser humano pode mostrar perante a adversidade. Porém, nem todos o conseguiram. A música destinada às crianças, um fenómeno claramente do século XX (até aí não se

fizera grande distinção nem se dedicara muita atenção ao assunto, existindo muito pouco repertório específico e nenhum sistema de ensino geral da música como os concebidos mais tarde), ficou assim associada, na sua maioria, a sistemas políticos que concebiam a arte como propaganda, como ferramenta de controlo dos espíritos, segundo a perversa mas eficaz definição de Estaline dos escritores como “Engenheiros de Almas”. Esta engenharia, levada a cabo por todas as artes e por ramos do saber como a Filosofia, a História e até mesmo as Ciências Naturais, teve uma expressão quase única nos países sob controlo soviético, porém outras formas de controlo das mentes tiveram lugar noutros regimes e até mesmo nas democracias, onde nem sequer foi preciso uma ideologia específica para originar uma arte de massas plenamente digna das ambições estalinistas.

O “capitalismo triunfante” de que fala Kundera encarregou-se, unicamente através da lei do dinheiro, mínimo denominador comum, de assegurar que o cidadão oriundo da Revolução Francesa se transformasse gradualmente em mero consumidor, e o poder político democrático aplaudiu a metamorfose²⁹. Com a capacidade crítica embotada pelo lachismo da relatividade de valores, em que Beethoven e um cantor de “rap” são equivalentes, pela falta de formação histórica e artística, com a alta cultura substituída pelo baixo jornalismo e com a ideologia do facilitismo e do consumo rápido, desenfreado e substituível, com a capacidade de concentração e atenção reduzida ao mínimo num mundo em que a velocidade (falsa ou genuína será outra questão) da informação e de tudo o resto se erigiu em paradigma incontestável, numa época em que a “*musique d’ameublement*” de Satie (inventada pelo humor peculiar do compositor francês precisamente como crítica a um certo tipo de atitude burguesa em relação à música) se transformou na banda sonora inescapável do planeta e da existência urbana, o cidadão comum actual encontra-se num estado de torpor incapaz de qualquer tipo de pensamento próprio que ouse por em causa as verdades estabelecidas. Ouve

²⁹ George Steiner acerta na “*mouche*” quando refere que as artes, ironia das ironias, costumam ser produtivas durante épocas politicamente conturbadas e opressivas, mas que o mercado e as suas leis ao substituírem essa opressão visível por uma opressão mais subterrânea as tornaram inócuas, não participativas e muito menos incómodas: “No capitalismo tardio, o dinheiro é rei, compactando o tempo e o espaço. A censura do mercado sobre aquilo que é difícil e inovador, que é intelectual e esteticamente exigente – a revista de arte, o tratado filosófico, a composição *avant-garde* – é muitas vezes mais eficaz do que a exercida pela repressão política. A literatura, a música e o pensamento sérios têm o hábito exasperante de serem produtivos sob as tiranias. “*Espremem-nos que somos azeitonas*”, disse James Joyce. “A censura é a mãe da metáfora”, acrescentou Borges. O mercado do consumismo de massas e os meios de comunicação de massas podem enterrar viva a criatividade. A liberdade e a licenciosidade podem gerar a insignificância (que poema poderia abalar a Casa Branca como o epigrama de Mandelstam abalou Estaline?)” (Steiner, 2009: 140)

(consome) a “música” que o sistema económico criou para ele, sempre nova ao fim de algumas semanas³⁰ e sempre supostamente “diferente”, adquire o imaginário a ela associada (sempre pertença de um outro domínio qualquer – moda, sexo, bisbilhotices mundanas, etc. – do que da *música* propriamente dita), e sente-se, por um lado, parte de uma comunidade ampla que *confirma*, pelo peso do número, os seus gostos e atitudes, e por outro – paradoxo apenas aparente, na realidade – e, por outro, *único e diferente*, dono da sua própria vida e destino, quando toda a sua vida e destino mais não é do que a repetição inconsciente dos mesmos gestos, costumes, opiniões e gostos criados por uma entidade que já substitui a História de Tolstoi, uma entidade sem nome que se substitui ao indivíduo sem que este se dê conta. O nevoeiro de Kundera está a ser substituído pela escuridão, e este capítulo procura mostrar também esse processo, através da história daqueles que, muitas vezes procurando o bem, tropeçaram com o mal no nevoeiro por onde procuravam o caminho.

No seguimento destas ideias, damos novamente a palavra a Kundera, escritor, filósofo e músico (filho do grande musicólogo e pianista Ludvik Kundera³¹), cujos ensaios de *Os Testamentos Traídos* nos têm acompanhado desde o início. Kundera torna paralelas as características do *rock* e a desorientação civilizacional colectiva em que se tornou o final do século XX (o século XX *européu*, entenda-se), época que “vomita” a sua história com “repulsa” e parece tudo fazer para esquecer a grande cultura que foi a sua, e da qual a música erudita constituiu um dos pináculos indiscutíveis³².

Kundera usa o termo *rock* de uma forma geral³³, mas o que seria demasiado generalista é particularizado pelo sentido que o escritor dá ao termo (sentido ausente do excerto abaixo), o de uma música sem melodia, uivante, sempre tocada fortíssimo, sem riqueza formal, substituída pela mera repetição obsessiva:

³⁰ Não vá o consumidor ter tempo para compreender o embuste e pedir explicações, tem sempre algo novo para o distrair da inépcia que lhe foi impingida.

³¹ (1891-1971). Foi aluno de Janáček, o qual, tal como o filho, admirava profundamente. Milan Kundera tinha também um primo com o mesmo nome do pai, um eminente poeta recentemente falecido, em 2010.

³² Curiosamente, vimos a descobrir um ponto de vista notavelmente semelhante (vocabulário inclusive) em George Steiner, também aqui citado várias vezes. Em *Errata: Revisões de uma Vida*, Steiner, num capítulo dedicado ao poder e ao significado da música, afirma: “A canção é simultaneamente a mais carnal e a mais espiritual das realidades. Serve-se do diafragma e da alma. Pode, logo às primeiras notas, levar o ouvinte ao desespero ou transportá-lo para o êxtase. A voz cantante pode desregular ou sarar a psique com uma só cadência. A nível orgânico, o canto humano aproxima-nos mais da animalidade do que qualquer outra manifestação [...]. A bestialidade literal da política do século XX, a regressão à desumanidade, grunhe e grita pela boca do ídolo *pop* e da estrela de *rock*. São, quer queiramos quer não, arautos da verdade.” (STEINER, 2009: 86)

³³ Steiner é mais abrangente ainda, incluindo a música *pop* e o *rock*. (ibidem)

“A música chamada (corrente e vagamente) *rock* inunda desde há vinte anos³⁴ o ambiente sonoro da vida quotidiana; apoderou-se do mundo no mesmo momento em que o século XX, com repulsa, vomita a sua história; há uma questão que me obsidia: será esta coincidência fortuita? Ou haverá um sentido escondido neste encontro dos processos finais do século e do êxtase do *rock*? No uivo extático, quererá o século esquecer-se? Esquecer as suas utopias soçobradas no horror? Esquecer a sua arte³⁵? Uma arte que pela sua subtilidade, pela sua vã complexidade, irrita os povos, ofende a democracia? [...] essa música chamada *rock* está isenta do pecado do sentimentalismo; não é sentimental, é extática, é o prolongamento de um único momento de êxtase; e uma vez que o êxtase é um momento arrancado ao tempo, um curto momento sem memória, momento rodeado de esquecimento, o motivo melódico não tem espaço para se desenvolver, tudo o que faz é repetir-se, sem evoluções e sem conclusão³⁶[...]. Coisa curiosa: graças à técnica de reprodução sonora, esta música do êxtase ressoa sem cessar e por toda a parte, portanto, fora das situações extáticas³⁷. A imagem acústica do êxtase transformou-se em cenário quotidiano do nosso cansaço. Sem nos convidar a qualquer orgia, a qualquer experiência mística, que quer dizer-nos, pois, este êxtase banalizado? Que o aceitemos. Que nos habituemos a ele. Que respeitemos o lugar privilegiado que ele ocupa. Que observemos a *moral* que ele edita³⁸. A moral do êxtase é contrária à do processo; debaixo da sua protecção toda a gente faz o que quer; [...] e todos e cada um escrevem como se dança o *rock*: sozinho, para si mesmo, concentrado em si, e contudo fazendo os mesmos movimentos que os outros todos fazem. Nesta situação de *egocentrismo uniformizado*, o sentimento de culpa não desempenha já o mesmo papel que outrora; [...] À medida que a liberdade de pensamento, a liberdade das palavras, das atitudes, dos gracejos, das ideias perigosas, das provocações intelectuais encolhe, observada como é pela vigilância do tribunal do conformismo geral, a *liberdade das pulsões* vai crescendo. Prega-se a severidade contra os pecados do pensamento; prega-se o perdão para os crimes cometidos no êxtase da emoção.”³⁹ (ibid.: 213-215)

O confronto deste tipo de música com o calmo Vivaldi que Bubulina (por intermédio do Poeta) escuta no apartamento onde *Zorbas* se dirige para falar com o humano é pois um confronto que opõe, à partida, duas visões do mundo⁴⁰, duas *Weltanschauung* que, na novela, são unificadas pelo poder da

³⁴ Kundera escreve por volta de 1993-4.

³⁵ Esta pergunta ecoa algumas ideias de Stockhausen, segundo o qual a associação da música (e da arte e cultura em geral) da era pré-1945 e da sociedade que a produziu com os horrores que esta mesma sociedade provocou (as duas Guerras Mundiais, o Genocídio, Hiroshima, etc.) fizeram com que a nova geração de artistas (nomeadamente os alemães) surgidos da hecatombe quisesse começar tudo do zero, fazendo tábuas rasa dessa cultura e dos seus pressupostos estéticos. Para melhor compreender este ponto de vista consulte-se Stockhausen, 1991.

³⁶ Não é por acaso que Sepúlveda usa o *rock* na aproximação de *Zorbas* a Bubulina, contrapondo esse tipo de música, à música de Vivaldi que se ouve no apartamento do Poeta. *Zorbas* usa o efeito extático do *rock* para de certo modo fazer sair Bubulina de si mesma, da sua racionalidade, e aceitar a quebra do tabu. Na versão musical uso um refrão de uma canção dos Doors, refrão que é, como todos os refrões deste tipo de música, repetido até à exaustão, como nota Kundera: “tudo o que faz é repetir-se, sem evoluções e sem conclusão”.

³⁷ Alusão, comum noutras obras do escritor checo, ao crescente domínio da “música de fundo” na sociedade actual, observação que, curiosa em termos dos padrões *actuais*, Lopes-Graça já fazia nos seus escritos dos anos 30, e que Kundera associa ao *kitsch* dominante no romance *A Insustentável Leveza do Ser* (1982, publicado em 1984), onde Sabina, a dado momento, pede para que a música do restaurante onde almoça com Franz seja desligada e esse desejo lhe é negado. E como não invocar o uso da música continuamente vomitada em altos berros dos altifalantes nos campos de extermínio e de trabalho nazis e soviéticos? O êxtase forçado e a alegria generalizada através de um fundo musical histericamente optimista, misturado com o horror da vida quotidiana nesses lugares de morte convidam a uma analogia perigosa mas pertinente com o que se passa no mundo de hoje.

³⁸ Não há melhor descrição do que esta para aquilo que se pretendia das obras resultantes dos ditames do Realismo Socialista ou dos “bailados modelo” de Madame Mao.

³⁹ Este predomínio da emoção sobre o pensamento é uma característica populista da nossa época, embora tenha vindo cada vez mais a ser estudada por pessoas como o neurocientista António Damásio (*O Erro de Descartes – Emoção, razão e o cérebro humano*, Europa-América 2000), que tem tentado refutar a ideia cartesiana de uma separação real, física, entre a razão e a emoção tal como se cria anteriormente, afirmando que todas as decisões, mesmo as mais aparentemente racionais, possuem uma base emocional, que se sobrepõe de diversas maneiras e em diversos graus à lógica consciente. Como é evidente, Kundera usa os termos na sua perspectiva mais comum, sabendo que todos entendemos o que ele quer dizer. No contexto artístico da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, e pensando na abordagem de Damásio, podemos falar de uma aproximação entre “Poiesis” e “Aesthesis”, entre a criação e a fruição estética, aproximação devida à cada vez maior consciência de que o corpo é “a perspectiva de que o corpo, tal como é representado no cérebro, pode constituir o quadro de referência indispensável para os processos neurais que experienciamos como sendo a mente” (Damásio, 2000: 16)

⁴⁰ Steiner coloca-as em evidência no seguimento do excerto atrás citado, e é importante notar o uso do termo “alteridade”, tão importante para esta obra de Sepúlveda: “No outro extremos do espectro, uma voz sussurrante, como a da *Winterreise* de Schubert,

palavra. Os gatos sobreviveram efectivamente ao colapso de Babel: falam a língua dos humanos, e podem assim, ultrapassando o compreensível tabu, entenderem-se com estes em caso de necessidade, o que não acontece entre os próprios homens, como *Kingah* realça logo no início da história.

ou a da canção da noite na 3ª Sinfonia de Mahler, aproxima-se mais das fronteiras da alteridade, toca de modo mais íntimo a terra incógnita de uma humanidade que se excede a si própria, do que provavelmente qualquer outra experiência (exceptuando a do místico, que é sempre incerta).” (Steiner, 2009: 86)

3. Lopes-Graça: “acção vivida” e “acção imaginada”.

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) foi sem dúvida um dos mais importantes compositores da história da música portuguesa e, na nossa opinião, o mais influente de todo o nosso século XX⁴¹. Lopes-Graça dedicou-se mais do que qualquer outro compositor nacional à música para crianças, jovens e amadores, e fê-lo, como muitos dos restantes compositores aqui mencionados, no âmbito de uma ideologia específica e de uma visão do mundo politicamente empenhada⁴², sem no entanto nunca sacrificar o seu modernismo de raiz⁴³. Todos estes elementos contribuíram para o “caso Lopes-Graça”, se assim o podemos designar, pela sua singularidade, só imitada, em parte, por Jorge Peixinho – que era, aliás, dele grande admirador, embora não incondicional, em termos estéticos – compositor que, não obstante essa afinidade, praticamente nada escreveu para crianças ou amadores, prática comum a muitos dos integrantes das correntes vanguardistas da música nos anos 50 e 60 e devida em parte à crescente complexidade das técnicas e linguagens musicais exploradas por estes. Lopes-Graça foi também o autor do primeiro conto musical narrado de que há memória em Portugal, *A Menina do Mar*, sobre o conto homónimo de Sophia de Mello Breyner Andresen (1958, musicado por Lopes-Graça em 1959), do nosso ponto de vista a mais importante obra musical portuguesa para crianças até ao aparecimento, na última década, de várias obras do género, e esse é um facto nada despidendo dado o objecto de estudo desta dissertação.

As obras de Lopes-Graça com propósitos educativos ou simplesmente lúdicos destinados às massas e às crianças e jovens podem dividir-se, “grosso modo” em peças para piano (dois ciclos), canções para coro infantil e piano (quatro ciclos), o conto musical já referido, e ainda ciclos corais, “a cappella” ou com piano, ciclo que, por sua vez, se dividem em dois grupos: as chamadas, na generalidade, *Canções Heróicas*, obras politicamente empenhadas, modelos da canção de massas do século XX tal como Eisler e outros a praticaram, e a

⁴¹ Se não o mais importante no campo estrito da obra musical (o tempo o confirmará), foi decerto o mais polémico, influente e notório artista musical da época, para o que pesa ter percorrido, como Copland, praticamente todo o século e assistido (sendo também interveniente) à passagem da república democrática para a ditadura de Salazar e desta para uma nova democracia após o 25 de Abril, e ainda o facto de ter contribuído para a vida cultural não só como compositor mas também como maestro, pedagogo, pianista, musicólogo e divulgador, e fora da música como tradutor, activista político, intelectual empenhado e referência humana e artística para colegas e população em geral.

⁴² A este respeito consulte-se, entre outros, Vieira de Carvalho, 1978: 173-202 e Vieira de Carvalho, 2006.

⁴³ Para uma análise mais profunda do modernismo de Lopes-Graça consultar Cascudo, 2010.

maior parte das harmonizações de melodias populares portuguesas para coro misto “a cappella” (sob o título geral de *Canções Regionais Portuguesas*), cujo empenho político é mais subtil e amplo mas não deixa, por isso, de estar presente na génese destas numerosas obras. O impacto deste notável catálogo de trabalhos na música portuguesa do século XX e no presente é significativo, sendo, de longe, as obras de Lopes-Graça que mais executantes e ouvintes conquistaram, como se pode facilmente verificar pelos programas de concertos e audições escolares ou pelo repertório dos numerosos corais amadores portugueses⁴⁴.

A posição de Fernando Lopes-Graça em relação ao papel da sua música, nomeadamente a que escreveu para crianças, jovens e amadores, não obstante as suas ideias políticas e a filiação e combate nas fileiras do PCP⁴⁵, foi sempre a posição de um artista independente e livre perante directivas estéticas. Ao contrário do que aconteceu na URSS a compositores como Prokofiev ou Chostakovitch, Lopes-Graça não se viu, naturalmente, forçado a aceitar directivas ideológicas pela força (o PCP era um partido ilegalizado que fazia uma oposição clandestina ao regime de Salazar), e exceptuando as *Canções Heróicas*, escritas durante os anos 40, o seu catálogo não contém muitas mais peças de natureza tão politicamente evidente⁴⁶, até pelo uso nestas de textos que, sem serem explícitos em relação a nomes ou partidos, eram no entanto claríssimos em relação à mensagem social e política que pretendiam veicular⁴⁷,

Os veículos mais importantes para a ligação do compositor com a sociedade serão o coro e o piano. Este último, o instrumento de eleição de Lopes-Graça, que o estudou e praticou como concertista, e aquele uma *ferramenta* que fundou na Academia de Amadores de Música em 1945

⁴⁴ A primeira referência que encontramos sobre o interesse de Lopes-Graça pela educação musical, área mais específica – porque directamente de índole pedagógica – dentro do interesse pelas crianças e amadores é de 1937, quando foi convidado a participar, em Paris, num congresso organizado pela Sociedade de Educação Musical de Praga. A comunicação que apresentou intitulava-se “Que música se deve dar às crianças e à mocidade” (Sousa, 2006: 143), mas infelizmente não encontramos o texto da mesma em nenhuma fonte. Sobre este tema consulte-se Brito da Cruz, 2006.

⁴⁵ Lopes-Graça aderiu ao PCP em 1948. A este respeito, e em geral às filiações políticas do compositor consultar Sousa, 2006: 109-122 e 161-170, e ainda Vieira de Carvalho, 2006: 45-60 e 193-213.

⁴⁶ Podemos ainda incluir nos ciclos mencionados algumas das peças para piano destinadas a comemorar aniversários de amigos e camaradas (globalmente intituladas *Músicas Festivas*), várias das quais são dedicadas a nomes como Álvaro Cunhal, uma vez que, embora se tratem de obras instrumentais sem texto e integradas esteticamente nas restantes obras pianísticas do compositor, o título denota a filiação política das mesmas. Algumas outras, isoladas (como a *Deploração na morte trágica de Samora Machel*), denotam igualmente a posição política de Lopes-Graça embora, como já afirmámos, a sua linguagem não as distinga das restantes obras cujos títulos invocam formas puras (sonatas, suites, etc.) ou contextos politicamente neutros. O mesmo se passa com o *Requiem* (1979), o qual, dedicado à memória das vítimas do fascismo em Portugal, fora inicialmente dedicado à memória dos pais do compositor e mantém o texto latino original sem adição de quaisquer outros textos, ao contrário, por exemplo, do que fez Britten no seu *Requiem da Guerra*, no qual a adição de poemas de ex-combatentes lhe dá uma dimensão crítica de protesto contra a barbaridade dos conflitos armados entre nações.

⁴⁷ Para além de muitos dos poemas serem de escritores portugueses de alto gabarito, o que nem sempre aconteceu na canção política de massas do século XX, sendo o contrário aliás a norma.

destinada a divulgar a sua música coral pelo país, logo, a espalhar a mensagem política das *Canções Heróicas* e a não menos empenhada mensagem patriótica das harmonizações de melodias tradicionais, quer servia assim dois propósitos: alertar o povo para a verdadeira e rica música popular e recolher esse património antes que o mesmo desapareça de vez (como fizeram Vaughan Williams, Holst, Bartók e Kodály, entre muitos outros, no início do século), e opor assim ao folclore instrumentalizado e controlado do governo (ranchos folclóricos, “associações culturais”, etc.) a genuína expressão popular, livre e espontânea, do povo português, o que constituirá uma luta estética que politiza de forma inequívoca estas harmonizações⁴⁸. Ao escrever também para o nível técnico e as características dos coros amadores que existiam em todo o país, Lopes-Graça possibilita que o Coro da AAM, embora vital na divulgação das canções (de todas elas) não se torne no único capaz, juntamente com mais dois ou três coros de elite, de interpretar as canções nas regiões onde esses coros amadores existem e praticam a sua actividade comunitária⁴⁹. As *Canções Heróicas*, ainda mais do que as *Regionais*, foram escritas, em geral, para coro ao uníssono, o que ainda aumentará a função combativa das mesmas na linha das canções revolucionárias alemãs e soviéticas das quais se reclamam.

Sobre estas questões importará referir o que afirma Vieira de Carvalho:

“O Coro, mais tarde integrado na Academia de Amadores de Música, aparece em 1945, em ligação com o MUD (Movimento de Unidade democrática), que se constituía logo a seguir ao fim da guerra, reunindo numa vasta plataforma política as forças da oposição antifascista, e que iria desencadear o primeiro grande confronto com a ditadura. O repertório de canções heróicas cantado pelo Coro começara a ser criado por Lopes-Graça no Verão de 1944, durante umas férias em casa de João José Cochofel, no Senhor da Serra de Semide (arredores de Coimbra), em estreia colaboração com os autores dos poemas (Carlos de Oliveira, João José Cochofel, José Gomes Ferreira, a que se juntaram, por convite do compositor, Armindo Rodrigues, Arquimedes da Silva Santos, Edmundo de Bettencourt, Joaquim Namorado e Mário Dionísio, entre outros), ganhos, eles também, pela ideia de pôr em circulação um cancioneiro revolucionário adequado á situação que se vivia: recrudescimento do movimento operário e das greves desde 1942 (a que não era alheia a reorganização do Partido Comunista Português iniciada em 1940 por Álvaro Cunhal), viragem no curso da guerra e na situação internacional a favor dos aliados, intensificação das acções de resistência antifascista em todos os domínios.” (Vieira de Carvalho, 1989: 19-20)

⁴⁸ Que para além disto tudo são ainda pérolas musicais ao alcance de coros amadores. Dentro da imensa obra de Lopes-Graça, as *Regionais* avultam pela sua constante qualidade e inspiração.

⁴⁹ Não existindo na altura discos com estas obras, e muito menos partituras publicadas – uma situação que infelizmente acompanhou toda a carreira de Lopes-Graça – o conhecimento das obras era feito muitas vezes ao assistir a concertos, quer do próprio Lopes-Graça enquanto pianista (ou dos vários intérpretes que à sua música se dedicavam, como Maria da Graça Amado da Cunha ou Olga Prats), quer do Coro.

Todos estes escritores estavam conotados com o neo-realismo e alguns deles eram militantes do PCP⁵⁰, e o convite para abraçarem a causa da resistência poético-musical de Fernando Lopes-Graça mais não foi do que o prolongamento de uma posição já conhecida. Não é de estranhar que as *Canções Regionais* comecem a ser escritas em 1943 e as *Heróicas* no ano seguinte. Como vimos, ambas possuem propósitos semelhantes, mesmo se as *Regionais* sejam mais abrangentes nesses propósitos e tenham sido compostas até 1988, enquanto as canções de resistência, fiéis aos seus objectivos únicos estejam dispostas em dois blocos (mais tarde unificados) que vão dos anos 40 aos anos 60, altura em que o regime começa a abrir fendas e um certo degelo político (relativo, é claro) torne desnecessárias mais canções de intervenção. Importará no entanto referir que Lopes-Graça, em especial até ao 25 de Abril, escolheu muitas vezes poemas para diversas outras canções e obras corais que, embora não tão evidentemente panfletários como os das *Heróicas*, ainda assim são passíveis de uma leitura política⁵¹.

A este respeito afirma Vieira de Carvalho:

“Publicado em parte pela Seara Nova - edição logo interdita e apreendida pela polícia política - o novo cancionário pretendia responder às mesmas exigências de mobilização, de formação e consolidação de uma consciência social e política em larga escala que tinham dado origem ao surto neo-realista na literatura e nas artes plásticas ou, por exemplo, a um plano de publicações tão vasto e multifacetado nos diferentes ramos do conhecimento como o da popular Biblioteca Cosmos, lançada em 1941 pelo editor Manuel Rodrigues de Oliveira e dirigida por Bento Caraça.” (ibid.: 20)

Esta ânsia de transmitir esclarecimento às massas populares vem na sequência de toda uma filosofia do compositor no que toca à sua ligação com a comunidade em que está inserido, e o papel do artista enquanto ser social⁵². Lopes-Graça desdenha ver-se como um eleito que escreve música para eleitos. A este respeito leia-se o que o compositor declara nas respostas a um inquérito

⁵⁰ Arquimedes da Silva Santos, Joaquim Namorado, entre muitos outros. A este respeito consultar Vieira de Carvalho, 1989: 19.

⁵¹ Já *O menino de sua mãe* (1936, sobre um poema de Fernando Pessoa) constituiu um forte ataque ao militarismo e à guerra, e como veremos mais adiante, a menção às “malhas que o Império tece” fizeram desta uma obra tabu, proibida pela censura. É no entanto uma canção de concerto para uma única voz, escrita num idioma complexo, dissonante e cromático, idioma expressionista que nada tem que ver com a simplicidade das *Heróicas*.

⁵² Lopes-Graça chega a mencionar num artigo de 1930 a importância da leitura acessível a todos, e em particular a necessidade de se criarem bibliotecas populares, embora no artigo se refira tanto a bibliotecas enquanto instituições/edifícios, como ao conceito de séries de livros de divulgação popular, podendo porém nós constatar facilmente que os dois conceitos se complementam: “Ligado a este [a falta de livrarias na província], e tanto ou mais importante do que ele, temos o problema das bibliotecas públicas. Em Portugal nunca se pensou nisto – nem os poderes centrais nem os locais. As poucas bibliotecas públicas que existem por esse País a custo merecem tal designação. O que urgia, pois, fazer, era a edição popular, pelo menos, das obras mais representativas da nossa literatura; e era, principalmente, a criação de bibliotecas populares.” (Lopes-Graça, 1974: 94-95)

de 1968. À pergunta “Que públicos gostaria de atingir? Que públicos pensa atingir efectivamente?”, Lopes-Graça afirma:

“Escrevo sempre para um público (não digo para o público, que é uma entidade vaga), quer dizer que escrevo sempre na suposição de que a obra é para ser, na verdade, comunicada. A uma maioria? A uma minoria? A alternativa, com o que tem de dilemático, pode ser irrelevante, a questão pode ser, esteticamente, enganosa, ainda que, na verdade, se persiga um ideal da mais ampla comunicação. [...] Não sou, não pretendo ser um compositor aristocrático, um músico que escreve para uma determinada capela. Escrevo para o público, o que não significa que procure lisonjeá-lo nem que abdique dos meus pontos de vista pessoais no campo da criação artística. [...] (Lopes-Graça, 1973a: 124-125)

Esta posição é muito interessante, nomeadamente quando a comparamos com as declarações oficiais, quer de artistas quer de burocratas soviéticos ou chineses entre as décadas de 30 e 60, pelo menos, respeitantes à mesma questão⁵³.

Embora militante do PCP e músico empenhado em fazer passar uma mensagem clara em certas obras, e sendo ainda o tipo de compositor capaz de simplificar o seu estilo em prol de um “público” menos culto, ou dos ouvintes e executantes infantis, Lopes-Graça rejeita *a priori* qualquer lisonja a esse mesmo público (que designa, acertadamente, na esteira de Stravinsky, como uma “entidade vaga”) que resulte numa abdicação dos seus “pontos de vista pessoais no campo da criação artística”. Esta asserção é extremamente importante e o passo seguinte será precisamente averiguar de que forma Lopes-Graça consegue simplificar o seu estilo e chegar a um público menos especializado sem prejuízo

⁵³ Declarações que colocam o artista completamente ao serviço do Povo, de uma forma tal que o indivíduo e as suas convicções artísticas desaparecem em favor de uma linha oficial extremamente precisa. Embora cidadão de um país submetido a um regime ditatorial de cariz fascista, no qual, como é evidente, os ditames do Realismo Socialista e a subordinação do artista a uma linha cujos objectivos são unicamente políticos não lhe eram impostos pelo Poder vigente, Lopes-Graça podia ter seguido certas indicações do Partido, o que sempre se recusou a fazer. Aliás, circulam informações (sempre vagas, dado o secretismo que ainda hoje rodeia os partidos comunistas que se mantêm em actividade), que me foram relatadas oralmente, de que Lopes-Graça e Álvaro Cunhal se teriam por várias vezes desentendido precisamente sobre esta questão. A demasiada independência do compositor face à linha estética do Partido não seria bem vista pelo ideólogo fortemente influenciado por Estaline que era Cunhal. Já desde 1948 (ano fatídico para a cultura soviética devido à imposição do Realismo Socialista e consequente condenação de alguns dos maiores compositores de então, como Prokofiev e Chostakovitch) Lopes-Graça participou em congressos de intelectuais (1948, em Wrocław e em Praga, na Checoslováquia, país satélite da URSS) onde estas questões foram discutidas, e sempre, pelo que sabemos através de diversas fontes e do próprio compositor (que connosco deixou escapar alguns desabaços), Lopes-Graça pugnou por uma atitude de empenhamento social e político, sim, mas nunca à custa da livre expressão de cada artista. Lopes-Graça também por várias vezes se referiu em conversas particulares a algumas obras de Prokofiev e Chostakovitch de forma crítica, nomeadamente a algumas das mais emblemáticas peças escritas por estes dois nomes grandes da música soviética sob fortes condicionantes políticas, como *A Guarda da Paz* ou *O Canto das Florestas*. Vieira de Carvalho, que conheceu de perto o compositor, refere: “A contradição com que se debatia, por exemplo, Prokofiev, quando do seu regresso definitivo à União Soviética – contradição entre a sinceridade do artista e a necessidade de criar uma música ao alcance das *massas enormes* que naquele país tinham passado a frequentar as salas de concertos –, não constituía um problema actual para Lopes-Graça. Em diversas ocasiões este se distanciou, aliás, relativamente ao dirigismo estético-musical por que ali se enveredara sobretudo nos anos quarenta. Por ocasião do Congresso dos Compositores e Musicólogos Progressistas, realizado em Praga em 1948, Lopes-Graça tomou parte activa nas discussões e não deixou de formular objecções e reservas ao texto final do manifesto então aprovado, onde se consagrava como orientação estética de validade universal o corpo doutrinário que inspirava esse dirigismo” (Vieira de Carvalho, 1989: 24-25). É um exercício interessante tentar imaginar Fernando Lopes-Graça como artista soviético a partir de 1948 e os resultados desse exercício de imaginação na sua música. Talvez o destino de Mandelstam?

quer da qualidade artística, quer das características seminais que formam o seu estilo único e inconfundível, seja nas obras maiores seja na mais singela canção infantil.

Ainda dentro da temática das canções políticas (as *Heróicas*), Vieira de Carvalho analisa as suas características técnicas e estéticas e compara-as às suas congéneres alemãs (podia igualmente ter citado as canções soviéticas):

“Escritas num estilo singelo e combativo, visando a sua apropriação por grupos vocais e instrumentais populares, pelo homem da rua, pelo cidadão comum, as canções heróicas aparentavam-se, no tipo de linguagem musical e na função, com os *Arbeiterlieder*, canções operárias criadas nomeadamente por Hanns Eisler no seio do movimento antifascista na Alemanha em finais da década de 20 e posteriormente introduzidas em Espanha, durante a guerra civil, através das Brigadas Internacionais. O parentesco reflectia, porém, menos uma influência assumida do que uma convergência de atitudes e propósitos em contextos de intervenção semelhantes.” (Vieira de Carvalho, 1989: 20)

A comparação com Eisler é pertinente, e a ligação deste repertório à tradição alemã da *Hausmusik* (“Música Doméstica”, ou “Caseira”), da qual provirá o conceito da *Gebrauchsmusik* (“Música Utilitária”) de Hindemith, é referida mais adiante:

“A circulação dos exemplares da colectânea de 1946 escapados à polícia e de uma posterior antologia de canções heróicas favoreciam esta última modalidade de música praticada em casa, muitas vezes com acompanhamento de piano (se o havia), recuperando uma tradição de *Hausmusik* que, com este cariz político, tem igualmente precedentes na Alemanha dos anos vinte.”⁵⁴ (ibid.: 21)

É porém nas características mais profundas desta música, características que serão também as das peças que, a partir de 1953, com o *Álbum do Jovem Pianista*⁵⁵ Lopes-Graça começará a dedicar às crianças, que se podem encontrar as raízes do seu sucesso duradouro e dupla eficácia (política e artística), resultado nem sempre atingido por todos quantos, no século XX, se dedicaram à música para amadores e crianças, quer no seio de um sistema

⁵⁴ A ligação à *Hausmusik* (ou à sua variante *Gebrauchsmusik*) das *Heróicas* é desde logo subentendida pelo subtítulo apenso às primeiras duas edições: “Marchas, Danças e Canções – próprias para grupos vocais ou instrumentos populares”, e pelo liberdade que Lopes-Graça dá aos intérpretes, autorizando-os a usarem as obras como bem entenderem, inclusive ao nível dos arranjos e adaptações que julgarem necessárias. Esta liberalidade, raríssima num compositor preciso e rigoroso como Lopes-Graça, é notável e reforça a ideia de que estas obras estão realmente *ao serviço da comunidade*. Podemos comparar estas instruções com as dadas por Hindemith aos intérpretes das suas obras integradas no conceito de *Gebrauchsmusik*, de teor muito semelhante. E, embora Lopes-Graça não tenha deixado nada escrito sobre a forma mais ou menos rigorosa como se deviam interpretar as obras infantis com voz (os quatro ciclos de canções), a prática ainda em vida do compositor, e por este tacitamente sancionada, era a de uma relativa liberdade mormente no que concerne à execução integral ou parcial dos ciclos ou ao número de vozes usadas.

⁵⁵ 1953-63. Não será por acaso que (caso único em toda a produção para crianças do compositor), este ciclo de 21 pequenas peças progressivas, a primeira obra “pedagógica” de Fernando Lopes-Graça, incluía uma intitulada *Jornada Gloriosa*, claramente devedora do estilo das *Canções Heróicas*.

educativo/pedagógico próprio quer, como Lopes-Graça, fora de qualquer sistema organizado de prática educativa. Sobre a música para crianças, parente próxima da música para amadores, empenhada ou não politicamente, tivemos já a oportunidade de escrever um artigo que sintetiza globalmente as premissas sobre as quais se ergue a concepção deste universo por parte do compositor:

1. Alta qualidade de escrita, a todos os níveis, inclusive nos textos escolhidos, e no tratamento destes (prosódia impecável).
2. Manutenção das características técnicas e estilísticas da linguagem "normal" de Lopes-Graça.
3. Nível de dificuldade (técnica e formal) adaptado às funções em causa, porém sem nunca descer a facilitismos. "Desafio" será a palavra-chave para esta opção.
4. Ao não tratar as crianças nem como pequenos adultos nem como seres incapazes de uma fruição estética superior, Lopes-Graça recusa qualquer complacência e consegue penetrar no universo infantil ao mesmo nível, criando uma dialéctica interessantíssima entre a sua música e os jovens a quem ela se destina. (Azevedo, 2006a: 8)

A manutenção de características das obras que, à falta de melhor termo, fazem parte do repertório "normal" de concerto nestas peças infantis, nomeadamente a instabilidade dos diversos parâmetros e camadas musicais (ritmo, melodia, harmonia, etc.) afasta as obras, nomeadamente as suportadas por textos (igualmente escolhidos pela sua qualidade intrínseca, independente da ideologia que possam ou não servir), como as canções, de caírem em simplismos ou banalidades:

"Comum a todos os ciclos, do ponto de vista rítmico, é a constante mudança de compassos e as ambiguidades rítmicas de toda a ordem dentro do mesmo compasso. Característica da linguagem de Lopes-Graça, juntamente com o gosto por cadências não demasiadamente conclusivas, ou mesmo suspensivas, a ambiguidade rítmica dá as mãos à ambiguidade harmónica, mantendo-se assim a música num constante devir, imprevisível e excitante. Nada neste universo infantil é banal, ou "infantil" no sentido erróneo mas - infelizmente - comum, que a imaginação do vulgo dá à palavra, empregando-a quase como insulto ou admoestação caritativa." (ibid.: 9)

Seguindo este cuidado com a música, e como referimos, os textos também são cuidadosamente escolhidos, nunca tendo Lopes-Graça alguma vez chegado a musicar poemas tão desinteressantes ou textos tão nulos como os que Chostakovitch se viu obrigado, ou "estimulado", a musicar.

Em relação ao conto musical *A Menina do Mar*, afirmámos o seguinte:

“A *Menina do Mar* segue pois esta lógica, e, quando comparada com histórias bem mais lineares e sem interesse literário, como o *Pedro e o Lobo* (cujo interesse maior, reconheça-se, reside na original e maravilhosa música de Prokofiev), *A Menina do Mar* baseia-se numa pura jóia literária, da pena de uma das nossas maiores escritoras e poetisas: Sophia de Mello Breyner Andresen.” (ibid.: 11)

O que distingue pois Lopes-Graça de muitos outros compositores empenhados do século XX, compositores que tentam aproximar a arte da vida, da comunidade e do combate político (a isso tenham sido forçados, ou por livre convicção), ou, aliás, o que o aproxima dos melhores de entre estes (como Britten, Bartók ou Kodály) é a recusa de qualquer tipo de compromisso estético, de qualquer tipo de paternalismo para com o público, mantendo na quase totalidade das suas obras, *independentemente do contexto e função para os quais foram escritas*, as principais características do seu estilo rude, complexo, dissonante e ambíguo, vontade artística que é notável mesmo nas obras mais politicamente empenhadas, como as *Heróicas*.

Mas é Vieira de Carvalho quem melhor nos conduz nos meandros desta complexa questão:

“[...] por outro lado, os arranjos de Lopes-Graça, a leitura que este fazia do documento original⁵⁶, as transformações a que o sujeitava - dramatizando-o, ironizando - criavam um *efeito de estranheza* que distanciava o público de algo que à partida lhe era familiar ou reconhecia como seu. A comunicação que se estabelecia nestas condições - configurando *estruturas épicas* em sentido brechtiano⁵⁷, como se encontram no teatro ou em certos tipos de narrativa romanesca - suscitava uma atitude de reflexão activa, uma atitude pensante por parte do espectador [...] (Vieira de Carvalho, 1989: 22)

Por outras palavras, Vieira de Carvalho confere às técnicas usuais em Lopes-Graça (cromatismos inesperados, falsas relações e dissonâncias dentro de contexto diatónicos simples, uso de progressões paralelas de quartas e quintas, ritmos irregulares, entre outros processos) mas estranhas à maioria do público (sem o que tais processos não induziriam surpresa) um papel semelhante aos processos usados por Brecht nas suas peças épicas: o de confrontarem o público

⁵⁶ Vieira de Carvalho refere-se às *Regionais*, harmonizações sobre melodias tradicionais portuguesas.

⁵⁷ O conceito de “Teatro Épico” criado simultaneamente por Meyerhold (1874-1940) e Piscator (1893-1966) mas celebrado e desenvolvido pelo dramaturgo, encenador, poeta e músico Bertolt Brecht (1898-1956, também colaborador de Hindemith, Weill, Eisler e Dessau, compositores alemães ligados em maior ou menor grau à *Gebrauchsmusik*) pretende opor ao conceito tradicional do “Teatro Dramático”, baseado na identificação e na ilusão, o efeito de “distanciamento”, ou “estranheza” (*Verfremdungseffekt*). Nesta óptica, o actor não se procura identificar com a personagem e o cenário/encenação não procura esconder do espectador aquilo que é realidade e aquilo que não passa de manipulação/ilusão teatral. Ao juntar a estes pressupostos estruturas narrativas não lineares, nas quais se podem misturar várias épocas temporais presente, passado e futuro), Brecht procura não que actores e espectadores não se deixem envolver *acriticamente* no espectáculo mas antes que desenvolvam, através da singularidade da acção cénica, mecanismos de reflexão crítica sobre o mesmo. Compare-se esta noção de teatro com o que diz Vieira de Carvalho sobre a arte de Lopes-Graça nos parágrafos seguintes deste capítulo.

(e os intérpretes) com a estranheza, levando-os assim a reflectirem criticamente sobre o que escutam. A vontade de agir, a “acção vivida” contra a “acção imaginada” (conceitos usados por Lopes-Graça⁵⁸, que abordaremos em seguida), deveria tomar conta dos espectadores, ao invés dos efeitos soporíferos e apaziguadores da música habitualmente tocada nas salas de concerto do país, nomeadamente no São Carlos. Depois de referir que mesmo “o próprio estilo de regência de Lopes-Graça confirmava a existência de uma *dramaturgia* ao nível da concepção dos arranjos, a qual importava assimilar e transmitir na interpretação” (o que aproxima ainda mais Lopes-Graça do conceito teatral de Brecht), Vieira de Carvalho continua:

“Daí também a exigência de uma dicção clara e natural, a preocupação de transparência da palavra cantada. Era, aliás, com este mesmo espírito que Lopes-Graça escrevia e fazia executar as suas obras para canto e piano [...] As *Canções Heróicas*, por sua vez, favoreciam por natureza a difusão da palavra militante, didáctica. Em qualquer das modalidades estava-se - também deste ponto de vista da relação entre palavra e som - nos antípodas tanto do conceito de *arte ornamental* como do de *manipulação emocional*.” (ibid.: 23)

Mário Vieira de Carvalho estabelece assim uma distinção entre uma arte provocatória, que possibilita o distanciamento emocional suficiente para que a capacidade crítica do espectador (e, não o esqueçamos, também do intérprete) entre em acção, e uma arte que mais não seria do que ornamental, ou seja, supérflua, ao manipular emocionalmente o ouvinte de tal modo que este perca toda a capacidade de reagir criticamente ao que ouve.

“Em suma, na sua praxis de compositor, Lopes-Graça mantinha-se fiel a determinadas constantes do seu pensamento estético, caldeadas no contacto com os movimentos presencista e neo-realista: *contacto com* e talvez não tanto, como pretende J. J. Cochofel, *filiação em*. [...] Música de concerto, versões corais de canções regionais, canções heróicas, correspondem a outras tantas estruturas de comunicação, cuja coexistência permitiu a Lopes-Graça responder eficazmente a modelos dominantes no meio - à música como *estetização da política e propaganda do Estado* - bem como resolver de uma maneira original um problema que tem permanecido insolúvel para muitos compositores deste século: o isolamento social do artista.” (ibid.: 25)

Lopes-Graça não resolverá porém o problema do isolamento social do artista moderno, como almejaria Vieira de Carvalho. Respondendo a um inquérito em 1968, o compositor espelha preocupações muito próximas das que

⁵⁸ Vieira de Carvalho cita noutra obra o seguinte passo de um artigo de Lopes-Graça escrito para a *Seara Nova* em 1941 e republicado em *Talia, Euterpe e Terpsicore* (1945, Coimbra, Atlântida): “Dêem-lhes [às massas] todos os dias a 5ª Sinfonia, a *Incompleta*, os *Mestres Cantores*, a *Morte e Transfiguração* e, ao fim de certo tempo, as massas não desejarão mais nada, porque aquelas obras, que possuem uma inegável força atractiva e um enorme poder absorvente, serão suficientes para lhes satisfazer as necessidades de evasão do quotidiano, ao mesmo tempo que lhes adormecem os instintos de luta, pela substituição da acção vivida pela acção imaginada.” (Vieira de Carvalho, 1999: 181)

Honegger exprimira alguns anos antes, em 1951, no seu livro *Je suis compositeur*, já por nós aqui citado:

“Se a minha música se insere de algum modo na sociedade portuguesa, insere-se artificialmente. Bem vistas as coisas, eu sou, como compositor, uma excrescência nesta sociedade – e creio firmemente que os meus camaradas de ofício não pensarão de maneira diferente.” (Lopes-Graça, 1973a: 129)

Vieira de Carvalho desenvolve com maior pormenor e com o auxílio da análise musical toda esta complexa questão no artigo “*Acção vivida*” contra “*acção imaginada*”: *música e resistência antifascista em Portugal*, artigo inserido em *Razão e Sentimento na Comunicação Musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo* (Vieira de Carvalho, 1999: 175-195). O artigo em questão compara – em termos dos exemplos musicais oferecidos – a canção de concerto *O menino de sua mãe*, sobre o poema de Fernando Pessoa (datada de 1936), e a canção de luta, ou de massas, *Jornada*, sobre poema de José Gomes Ferreira, incluída na primeira fornada das canções heróicas e portanto composta em 1945 ou 1946.

Vieira de Carvalho faz uma distinção absoluta entre as obras de concerto e aquelas destinadas a uma função política, como as *Heróicas*. Se até certo ponto concordamos com a sua posição no que diz respeito a existir efectivamente uma distinção entre essas obras e as restantes, já não concordamos que essa distinção seja absoluta, ou seja, do nosso ponto de vista continuam a existir alguns detalhes de linguagem que aglutinam mesmo essas obras panfletárias, no melhor sentido da palavra, ao catálogo de concerto de Lopes-Graça⁵⁹, e que, embora a harmonização de melodias populares nas *Regionais* e toda a música escrita para crianças se aproxime muito mais da manutenção plena das características estilísticas das obras “de concerto” do que as *Heróicas*, ainda assim Lopes-Graça introduz nestas algum daquele grau de *estranheza* tão visado por Brecht.

⁵⁹ O próprio Lopes-Graça aparenta desdenhar, já depois do 25 de Abril, quando a função das *Heróicas* de certo modo se tornou obsoleta, estas suas obras. Reconhecendo-as como peças que tiveram um papel importante na resistência à ditadura, considera-as ainda assim “obrinhas de circunstância”, o que não nos parece de todo adequado dada a qualidade de muitas delas. Eis as palavras de Lopes-Graça apenas à contracapa do disco do Coro da Academia de Amadores de Música que reúne, significativamente, para além das *Heróicas* algumas das *Regionais*: “O que são as “Canções Heróicas” que, pela primeira vez, se oferecem ao público editadas em disco? Resumidamente, podemos dizer que são obrinhas de circunstância ou, se quisermos ser mais explícitos e sem temer o uso rigoroso das palavras, defini-las-emos como canções politicamente empenhadas. Politicamente empenhadas no sentido, ou na medida, em que pretenderam contribuir – e cremos que de facto contribuíram – para a luta do povo português, a que primordialmente foram destinadas, contra o regime despótico, anti-democrático e violentador de corpos e almas que durante cerca de cinquenta anos lhe foi imposto.” (Lopes-Graça, 1976)

Afirma Vieira de Carvalho:

“A relação entre estrutura musical e estrutura de comunicação era tão relevante para Lopes-Graça que ele partia sempre desta para aquela. [...] Se a estratégia de estranhamento e de problematização, que convidava à reflexão, prevalecia na sua música de concerto ou *Darbietungsmusik* [...] já outro repertório que começa a criar simultaneamente desde 1944, e que não se destinava a apresentações em concerto (*Darbietungen*), corta com essa estratégia. Tratava-se de canções de luta para o movimento operário e de resistência democrática [...] Através desta relação dialéctica entre “música de concerto” crítica e “música de participação” combativa, Lopes-Graça levava às últimas consequências a sua crítica da cultura, ou seja: atingia plenamente o objectivo do seu programa musical de resistência antifascista, implícito na oposição entre “acção vivida” e “acção imaginada” (Vieira de Carvalho, 1999: 193)

Vieira de Carvalho refere-se às canções de luta na sua forma mais convivial, ou seja, quase sempre à versão monódica sem o acompanhamento pianístico, mas é precisamente este que, a nosso ver, mantém mesmo estas canções de luta, já para não falar da qualidade de muitos dos textos, no patamar de qualidade e *estranheza* exigidos por Brecht. Antes, Vieira de Carvalho analisara *O menino de sua mãe* e uma das *Glosas*, demonstrando as maneiras subtis como Lopes-Graça produz uma música em constante “estado de suspensão”, nomeadamente através da recusa em finalizar de um modo conclusivo (através de uma tríade perfeita, por exemplo)⁶⁰. Vieira de Carvalho também refere, na canção de Pessoa, a extrema diferenciação da escrita vocal, do “parlato” ao “Sprechgesang”, e do uso de “portamenti” e elementos de recitativo, o todo num contexto expressionista que relaciona dialecticamente piano e voz / canção de embalar e marcha fúnebre. O efeito de estranhamento é ainda fortalecido em diversos momentos pela relação entre o texto e o estilo vocal /escrita pianística, como por exemplo em “malhas que o império tece! / Jaz morto e apodrece”, durante o qual Vieira de Carvalho nota que “as palavras [...] são ditas ou declamadas (*parlato*) por sobre a ressonância de um acorde, e desse modo esvaziadas de *pathos*.” (Vieira de Carvalho, 1999: 184). Deste modo, conclui, cria-se um “efeito de estranhamento (*Verfremdung*)”⁶¹ nas palavras do texto que “assim criado, confere-lhes [às palavras] o carácter de um apelo à reflexão, que precede o retorno conclusivo da canção de embalar na voz [...]” (ibid.: 186).

⁶⁰ Processo também assinalado em Azevedo, 1994: 125.

⁶¹ Este termo, também erradamente traduzido por “alienação”, pode ser entendido, talvez melhor ainda para os desígnios de Brecht, como significando “distanciamento”, ao invés da imersão nas personagens e na história por parte quer do público quer dos espectadores. Mantenho no entanto o termo escolhido por Vieira de Carvalho nesta secção para não criar ambiguidade relativamente ao artigo original do musicólogo.

O efeito de distanciação/estranhamento é ainda obtido através da tendência para o “anti-clímax” e para a “fragmentação”, características que encontraremos em abundância na música infantil mas que primam pela ausência nas canções de massas. Porém, e como referimos antes, estas não estão isentas de pormenores subtis, pormenores que, se executadas *com a parte de piano* ou *com a totalidade* das vozes previstas no caso das canções “a cappella” (ao invés do uso monódico simples pelas comunidades de pessoas comuns, não músicos) dão às *Heróicas* ainda mais do que aquilo que Vieira de Carvalho vê nelas, e as distinguem claramente de exemplos supostamente congêneres soviéticos como, por exemplo, a célebre canção de Chostakovitch de 1932, *Song of the Counterplan* (ou *Counter Plan*)⁶², celebrada como modelo máximo do Realismo Socialista e protótipo de todas as canções de massas que se lhe seguiram na URSS⁶³.

Uma rápida comparação entre as duas canções mostrará, esperamos, toda a diferença entre uma obra destinada às massas (a parte vocal) que não ignora totalmente subtilezas harmónicas, rítmicas e melódicas, e outra que, não obstante o seu inegável apelo e entusiasmo (ao fim e ao cabo o seu *objectivo*, mesmo que demagógico) sai totalmente fora do estilo usual do compositor e usa todos os “clichés” de escrita que se possam imaginar para obter o efeito pretendido, este sim perfeitamente dentro dos parâmetros de “não estranheza” que Vieira de Carvalho assinala nas *Canções Heróicas* em geral, e na canção *Jornada* em particular⁶⁴:

⁶² Sobre poema de Boris Kornilov (1907-1938), poeta comunista e louvarinheiro do regime, o que não o impediu, como aconteceu a muitos outros, de ser preso e executado durante as grandes purgas dos anos 30 ordenadas por Estaline. Chostakovitch ver-se-á mais tarde obrigado (tacitamente) a musicar vários textos de Dolmatovsky e outros poetas “oficiais”, homens cuja situação de boas graças perante o regime podiam servir de escudo ao compositor. Sobre esta questão consulte-se Azevedo, 2006b.

⁶³ A canção ganhou uma popularidade espontânea entre as massas após ter sido escutada num filme de propaganda do plano quinquenal (*The Counterplan*, 1932, realização de Sergei Yutkevich e Fridrikh Ermiler), tendo rapidamente atingido um estatuto de clássico entre a população, tendo-a Chostakovitch usado de forma mais ou menos óbvia noutras peças. De tal modo a canção se popularizou, que chegou a ser usada em cerimónias de casamento na Suíça, em musicais nos EUA, tocada por bandas militares no Reino Unido, e ainda, em 1940, fazendo as vezes da *Marcha das Nações Unidas* (informação da Boosey & Hawkes, proprietária dos direitos da suite retirada do filme, disponível no site da editora: http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?musicid=15678&langid=1

⁶⁴ Este exemplo estende-se a muitas, se não à maioria, das *Canções Heróicas*, ainda que algumas delas, poucas, possam caber integralmente dentro da observação de Vieira de Carvalho. Bastará comparar a *Jornada* com, por exemplo, um dos exemplos mais célebres de Eisler, a *Einheitsfrontlied* (Canção da Frente Unida), de 1934, sobre poema de Brecht.

Exemplo 1. Dmitri Chostakovitch, *Song of the Counterplan* (1932):

Allegro

mf

Piano

The musical score is written for voice and piano. It is in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into four systems. Each system consists of a vocal staff (treble clef) and a piano grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords and occasional sixteenth-note runs. The vocal line enters in the second measure with a half-note melody. The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano grand staff.

Exemplo 2. Fernando Lopes-Graça, *Jornada* (1945-46?):

Tempo de marcha

Piano

Antes de verificarmos as diferenças entre as canções, importa notar as semelhanças, dadas as equivalentes funções panfletárias ou de “agit-prop” que ambas as canções possuem. Em primeiro lugar, os respectivos textos (omitidos dos exemplos acima) denotam claramente uma mensagem política específica, neste caso até ideologicamente próximos um do outro, uma vez que em 1932 o entusiasmo comunista nos artistas soviéticos ainda podia ser considerado minimamente genuíno⁶⁵, e o entusiasmo combativo dos comunistas portugueses resultava também de uma vontade própria e não de imposições forçadas (mesmo se o PCP acarinhasse, como sabemos, uma determinada linha estética):

⁶⁵ As grandes purgas só começarão em 1937, e a imposição de directrizes estéticas, que terá um primeiro aviso em 1936, só será efectivada em 1948, não obstante a arte soviética já estar em grande parte ao serviço da propaganda logo a seguir a Outubro, principalmente o cinema, de que a canção de Chostakovitch faz parte.

José Gomes Ferreira, *Jornada*:

Não fiques para trás ó companheiro
É de aço esta fúria que nos leva.
Pra não te perderes no nevoeiro,
Segue os nossos corações na treva.

(refrão)

*Vozes ao alto, vozes ao alto,
Unidos como os dedos da mão.
Havemos de chegar ao fim da estrada,
Ao sol desta canção.*

Aqueles que se percam no caminho,
Que importa? Chegarão no nosso brado.
Porque nenhum de nós anda sozinho,
E até mortos vão a nosso lado.

(refrão)

*Vozes ao alto, vozes ao alto,
Unidos como os dedos da mão.
Havemos de chegar ao fim da estrada,
Ao sol desta canção.*

Boris Kornilov, *Song of the Counterplan*⁶⁶:

A manhã vem ao nosso encontro com frescura,
O rio brinda-nos com uma brisa,
Minha querida de caracóis, não estás feliz
Por ouvir a alegre canção do apito?
Não durmas, acorda, minha querida encaracolada!
Enquanto o aviso ressoa nas oficinas,
O país ergue-se gloriosamente,
Para saudar o dia!

A alegria canta continuamente,
E a sua melodia chega até nós,
As pessoas riem-se quando se encontram,
E o sol ergue-se para vir também ao nosso encontro.
Com o seu calor e valentia,
Encoraja-me.
O país ergue-se gloriosamente,
Para saudar o dia!

A nossa equipa irá ao nosso encontro no trabalho,
E tu sorrirás aos nosso amigos,
Com quem te preocupas e partilhas o trabalho,
E o contra-plano e a tua vida.
Atrás do portão de Narva,
Com estrondo, riosamente,
O país ergue-se gloriosamente,
Para saudar o dia!

E juntamente com ele, em direcção à vitória,
Marcharás levando contigo a tua juventude,
Até que uma nova geração, mais jovem,
Nasça e te encontre,
E venha até nós como uma multidão,
Substituindo os seus pais.
O país ergue-se gloriosamente,
Para saudar o dia!

Com estas belas palavras,
Proclama a tua verdade.
Estamos de saída para conhecer a vida,
Através do trabalho e do amor.

⁶⁶ Tradução nossa a partir da versão inglesa publicada em Egorova, 1997: 33-34.

A diferença qualitativa entre os dois textos não é, do nosso ponto de vista, abissal, embora a riqueza metafórica e alusiva do poema de José Gomes Ferreira o torne, na nossa opinião, bastante mais interessante do que o poema mais banal de Kornilov. Naquele (J.G. Ferreira), embora a maioria dos termos e expressões (“é de aço esta fúria”, “companheiro”, “unidos como os dedos da mão”, “vozes ao alto”, “ao sol desta canção”⁶⁷, a menção de “estrada” e “caminho”) sejam típicos da imagética comunista, e apareçam em muitos outros textos do mesmo teor, é a maneira sensível e elaborada como José Gomes Ferreira poetiza o todo que o torna bastante interessante. A união dos dedos da mão simboliza claramente o símbolo socialista do punho fechado, também uma imagem tradicionalmente russa, já usada na música para nomear o “Grupo dos Cinco”⁶⁸, a alusão às vozes simboliza o “grito” de protesto das massas, a estrada e o caminho representam, naturalmente, o caminho em direcção ao comunismo (ou socialismo, dependendo dos países), o “aço”, liga fortíssima, foi frequentemente usado como comparação com a vontade indómita dos comunistas⁶⁹, enquanto o sol e a canção são, juntamente com “alegria” e “mãe-pátria” (aqui deixadas de lado), talvez duas das quatro palavras mais usadas pela propaganda de Estaline e pelos artistas, escritores, pintores, escultores e músicos, que procuravam agradar aos conceitos estéticos e filosóficos do regime⁷⁰.

O poema de Kornilov, seguindo os mesmos princípios dos de José Gomes Ferreira é, ainda assim, na nossa opinião, mais propagandístico, menos subtil e menos interessante, sendo um óptimo representante daquilo que Prokofiev, Chostakovitch e outros grandes nomes da música soviética foram aqui e ali obrigados a colocar em música. Os termos-chave são, como os de José Gomes Ferreira, característicos do seu contexto político, e ambos os poemas se complementam: a “alegre canção do apito”, “não durmas, acorda”, “trabalho”, o “país ergue-se gloriosamente”, “marcharás”, “juventude”, “em direcção à vitória”, “oficina” e “equipa”, e, claro, “proclama a tua verdade”.

⁶⁷ Tantas vezes confundida, por quem não conhecia bem o texto, com a frase “ao som desta canção”.

⁶⁸ Na expressão original russa: “A poderosa mão-cheia”.

⁶⁹ Estaline significa, literalmente, “Homem de Aço”, para já não falar da ênfase na produção industrial de aço logo a seguir à Revolução de 1917, e a plêiade de obras artísticas alusivas a este metal, como o romance de Nikolai Ostrovski *Assim foi temperado o aço* (1930-31), ou *A Fundação de Aço* de Mossolov (episódio retirado do bailado intitulado *Aço*, 1926-27) e *O Passo de Aço* de Prokofiev (bailado, 1927).

⁷⁰ Basta lembrarmo-nos da oratória de Chostakovitch *O Sol brilha sobre a nossa Pátria-Mãe* (1952) sobre poema do poeta oficial Evgeni Dolmatovsky.

Praticamente não existe um termo que saia da lista de palavras acarinhadas como significativas da nova sociedade soviética, uma frase que não contenha uma metáfora ou uma alegoria evidentes⁷¹. Destas palavras, a “alegria”, ou o “optimismo” (versão ainda mais oficial desta “alegria”) são talvez as mais perversas a uma leitura de hoje. Ingenuamente simplistas, lembrando alguma poesia infantil paternalista de antanho, estes poemas escondem debaixo de termos aparentemente inócuos a terrível verdade da situação política dos anos 30 a 50⁷².

Se as respectivas letras são próximas, conquanto o poema de José Gomes Ferreira seja mais subtil e interessante, como referimos, é a música que aqui mais nos importa. As semelhanças entre elas são resultado de um formato típico da canção de massas, na tradição das *Arbeiterlieder* alemãs, como assinalou Vieira de Carvalho, e ambas usam o mesmo compasso de 2/4 e possuem características de marcha, sendo esta característica mais forte na canção de Lopes-Graça pelo uso dos massivos e percussivos acordes da mão esquerda⁷³. Ambas também repetem a música na forma de refrão e copla típica da quase totalidade deste tipo de canções, mas também de muitas melodias populares e da quase totalidade das canções ligeiras, e até do jazz, e ambas usam bastante quer o “ostinato” (também característico pelo seu simbolismo de força dirigida para um único objectivo) quer as notas pedais (pela mesma razão da anterior).

Nas duas canções as vozes são quase sempre ao uníssono, raramente sugerindo polifonia, e os intervalos são simples e fáceis de cantar, sem o que a sua função utilitária ficaria comprometida. Ora, se estas semelhanças parecem indicar que Lopes-Graça e Chostakovitch criaram objectos artísticos proporcionalmente qualitativos, já as diferenças fazem pesar a balança no

⁷¹ O país que se “ergue gloriosamente para saudar o dia”, não é mais do que a imagem de um país que mudou. O dia que nasce simboliza a nova época socialista a caminho do comunismo, devidamente acompanhado de canções alegres, e iluminado (outra imagem que se liga à palavra “verdade” mais abaixo) pelo poderoso sol que do alto tudo aquece e sem o qual não pode existir vida. Estaline era, de toda a evidência, esse poderoso farol da União Soviética.

⁷² Estaline proclamara cinicamente em 1935 (no discurso à primeira conferência da União Geral de Stakhanovitas, os “trabalhadores de choque” soviéticos): “A vida melhorou, camaradas, a vida tornou-se mais alegre” (“The basis for the Stakhanov movement was first and foremost the radical improvement in the material welfare of the workers. *Life has improved, comrades. Life has become more joyous. And when life is joyous, work goes well [...]*”). Consultado online em <http://www.marx2mao.com/Stalin/SCS35.html>), expressão que se tornaria em palavra de ordem até ao advento da Segunda Guerra Mundial. No seguimento desta proclamação, também a arte tinha de ser optimista, mesmo quando a vida obviamente não o era. Após a estreia da 5ª *Sinfonia* de Chostakovitch em 1937, confecção ambígua do músico para se fazer perdoar do ataque de 1936, e que se tornará num dos modelos musicais do Realismo Socialista, o musicólogo Leonid Entelis, confuso como muitos outros (incluindo os burocratas do Partido) com o final apoteótico em modo maior que terminava uma obra cheia de sombras, cunhou a expressão “tragédia optimista” para integrar a obra (notoriamente do agrado do público) na filosofia estética e política vigente.

⁷³ Género musical que usa mais tipicamente o 4/4 ao invés do 2/4, não obstante tanto Lopes-Graça como Chostakovitch acabarem por pensar em termos quaternários, como sugerem os respectivos fraseados.

sentido do compositor português. O exemplo seguinte mostra os pontos (assinalados dentro de rectângulos) da partitura de Lopes-Graça mais salientes a este respeito, e que criam, até certo ponto, a *estranheza brechtiana* quando, torno a salientar, a parte de piano é usada tal qual:

Exemplo 3. Fernando Lopes-Graça, *Jornada* (1945-46?):

Tempo de marcha

Piano

f

sfz

p

p

f

Estes pontos são:

1. Armação de clave complexa e uso do modo menor.
2. Progressões harmônicas cromáticas, súbitas e inesperadas.
3. Uso de notas ornamentais dissonantes.
4. Mudanças de compasso entre 2/4 e 3/4.
5. Tendência para a polifonia (parte final).

A estes cinco pontos poderemos juntar mais três, não assinalados na partitura por demasiado gerais:

5. Minúcia das indicações expressivas (dinâmicas e acentos).
6. Maior riqueza modulatória.
7. Maior dificuldade e complexidade da parte de piano.

Se compararmos sob este ponto de vista ambas as canções obteremos então o seguinte quadro:

Quadro 1: Comparação entre as canções *The Song of the Counterplan* e *Jornada*.

Chostakovitch: <i>The Song of the Counterplan</i>	Fernando Lopes-Graça: <i>Jornada</i>
Fá Maior	Si bemol menor
Sem progressões harmônicas cromáticas ou súbitas nem acidentes ocasionais. Música extremamente diatônica	Com várias progressões cromáticas, súbitas e até acentuadas. Música muito rica do ponto de vista do cromatismo e da modulação.
Raras notas ornamentais excepto notas de passagem rápidas e alguns retardos tradicionais.	Uso frequente de notas ornamentais de vários tipos (notas de passagem, ornatos, pedais, muitos deles cromáticos).
Sem mudanças de compasso.	Com duas mudanças de compasso que alternam a pulsação de 2 para 3 e vice versa, o que produz irregularidade na métrica.
Sem qualquer tipo de polifonia, usa apenas um comentário no piano depois da voz terminar uma frase.	Tendência para alguma polifonia na parte final.
Praticamente sem mudanças a nível da dinâmica até ao fim, uso apenas de ligaduras no fraseado.	Extremamente minuciosa nas indicações dinâmicas, fraseado e acentos.
Parte de piano fácil de executar graças à tonalidade simples, inexistência de modulação e acidentes ocasionais, e exigências pianísticas mais específicas.	Alguma dificuldade de execução devido não só à complexidade cromática da harmonia, como à armação de clave com 5 bemóis e à profusão de detalhes, bem como a exigências pianísticas mais específicas.

Através do quadro acima é pois possível verificar que, não obstante serem ambas canções com as mesmas funções, do mesmo tipo (canções de luta com uma mensagem política específica destinada a serem cantadas pelas massas, para coro, ou voz, e piano), e com várias semelhanças estilísticas que nos permitem englobá-las, esteticamente, num certo modelo musical, não restam dúvidas de que existe um grau importante de diferenciação entre a abordagem simplista, embora eficaz, de Chostakovitch, e a abordagem mais complexa, igualmente eficaz, já agora, de Fernando Lopes-Graça. Podíamos mesmo afirmar, sem receio de errar por grande latitude, que a maior diferença que se nos afigura entre esta canção e a totalidade das *Canções Heróicas*, e a restante música do compositor reside no uso de uma tonalidade evidente tratada de forma mais tradicional do que o costume, e de uma maior moderação nas dissonâncias ornamentais.

Ainda assim, o idioma da canção de Chostakovitch está mais afastado da prática comum deste do que a de Lopes-Graça está de alguns dos seus universos específicos, como por exemplo, o da música para crianças, como podermos verificar comparando algumas das restantes *Heróicas* com outras canções e obras infantis, cuja proximidade com a música “de concerto” é clara, não recusando Lopes-Graça sequer a suspensão cadencial ou até mesmo a fragmentação (processos que nas *Heróicas*, compreensivelmente, não usa). Peguemos, por exemplo, naquele que é o seu ciclo de canções infantis mais tradicionalmente tonal, *As Cançõzinhas da Tila* (1959), sobre poemas de Matilde Rosa Araújo⁷⁴, e nos dois ciclos de piano, o *Álbum do Jovem Pianista* (1953-63) e a *Música de Piano para as Crianças* (1968-76):

⁷⁴ Não nos referiremos aqui, evidentemente, ao fosso real que separa a poesia dos autores musicados por Graça nestes ciclos infantis (para além de Matilde Rosa Araújo, Eugénio de Andrade), e os textos soviéticos deste tipo, mas não podemos deixar de salientar a preocupação social, embora nada panfletária nem ideologicamente específica, de alguns dos poemas da autora (e da própria escritora, que sempre pugnou activamente pelos direitos das crianças), que a aproximam de um certo neo-realismo, embora *O Livro da Tila* (1957), de onde provêm as canções de Lopes-Graça se debruce mais no universo maravilhoso da infância (já *O Cantar da Tila*, de 1967, avança inequivocamente pela temática social).

Exemplo 4. Fernando Lopes-Graça, *Figuinho da capa rota* (in *Cançõeszinhas da Tila*, 1959):

♩ = 120

solo *p*

Piano

leggiero
p

tutti *f*

f *sf* *sf* *sf* *sf*

A canção infantil *Figuinho da capa rota*, talvez a mais popular de todas as que constituem o ciclo das *Cançõezinhas da Tila*, é exemplar, à vez, do uso de processos muito semelhantes aos das canções de luta, e do distanciamento brechtiano que temos vindo a evocar, o que coloca a música para crianças de Lopes-Graça num patamar muito elevado de qualidade intrínseca e, simultaneamente, em várias delas, no contexto mais dúbio dos *Arbeitslieder*. Ora, é precisamente essa qualidade que eleva os simplismos que se podem observar em muitos outros compositores desse tipo de música (Khrennikov, Dessau, mesmo Eisler nos momentos menos felizes) mantendo ao mesmo tempo as características de canção de massas, ou de luta inalterados. O texto é, neste caso, deliciosamente poético, nostálgico, eventualmente evocador do percurso da vida humana e das suas agruras, porém sempre subtil a ponto de ser impossível saber com toda a certeza se Matilde Rosa Araújo *quer mesmo* significar algo mais do que aquilo que está explícito no poema. É a música que nos importa neste momento, e essa é mais clara, o que uma comparação com a *Jornada* irá, esperamos, demonstrar.

Em primeiro lugar, ambas as canções partilham importantes efeitos em comum. Ambas mudam de compassos de 2 para 3 pulsações (a *Jornada* de 2 para 3, e o *Figuinho da capa rota* de 3 para 2), e ambas introduzem na que é uma harmonia claramente tonal, dissonâncias ornamentais e cromatismos e/ou modalismos (alternância Maior/menor em particular na segunda) que, juntamente com a alternância métrica, conferem às canções o seu distanciamento brechtiano particular. O tipo de acompanhamento do piano na *Jornada* é porém mais pesado, complexo e contrapontístico, neste particular aproximando-se mais o *Figuinho da capa rota* da canção de Chostakovitch do que da de Lopes-Graça o que não importa, sendo ambas canções de massas com pontos em comum, como pudemos observar.

A canção infantil vai porém ainda mais longe. Se a *Jornada* termina na tónica, embora no modo menor, sempre pouco conclusivo, já o *Figuinho da capa rota* (parte final omitida do exemplo 4) terminará numa cadência complexa, afastada da tónica, e alicerçada num acorde bitonal (ou melhor, “bimodal”) de lá Maior/menor. Porém, exceptuando esse maior radicalismo cadencial, são algumas semelhanças seminais que provam a extrema afinidade de conceito estético entre ambas, nomeadamente (e ignorando agora a profusão

de indicações dinâmicas e expressivas) a questão da modulação e o efeito solo/”tutti”. Se a *Jornada* possui um carácter de marcha mais acentuado, e o *Figuinho da capa rota* é uma valsa ligeira, estes dois efeitos combinados acentuam as características típicas das canções de combate, ou de massas, que Lopes-Graça usa mesmo fora do contexto das *Heróicas*, quer em música de orquestra, quer em música destinada, como esta canção, às crianças⁷⁵.

A *Jornada*, escrita em sib menor, tem cada uma das coplas tradicionalmente cantadas por um solista, juntando-se as vozes do coro, como o texto sugere, somente no refrão (“Vozes ao alto, vozes ao alto!”). A dramática combinação da entrada do “tutti” com a modulação de sib menor para a sua dominante (Fá Maior), a qual, neste caso deve o seu efeito à passagem do modo menor para o modo Maior, e à diferença brutal de uma armação de clave de cinco bemóis que passa apenas a ter somente um. Este efeito, usadíssimo nas canções de massas soviéticas e alemãs, é duplicado, embora de forma ligeiramente diferente (as variantes são somente de pormenor, não do conceito na sua globalidade) no *Figuinho da capa rota*, e é precisamente este duplo efeito, diríamos até “demagógico”, não fora a alta qualidade da música, que torna esta canção tão próxima das *Heróicas* ou do *Song of the counterplan* e tão efectiva no seu apelo emocional à luta e ao entusiasmo colectivo que a torna eficaz. No *Figuinho da capa rota* a tonalidade, Mi Maior, mantém-se com a entrada do “tutti”, é certo⁷⁶, mas entre o início da canção e a entrada do “tutti”, Lopes-Graça passa por mi menor, modulando depois novamente e de forma dramática para o modo Maior, criando desse modo a sempre efectiva sensação picarda, tão usada nas canções de combate como simbolizando a vitória e a alegria face ao lado mais sombrio da luta simbolizado pelo menos “optimista” (empreguemos aqui esta palavra seminal do Realismo Socialista) modo menor.

Por outras palavras, se mudássemos o belíssimo texto de Matilde Rosa Araújo para as palavras de um poema claramente panfletário, ideologicamente empenhado (um poema de Brecht, por exemplo), obteríamos um perfeito

⁷⁵ Mesmo Kurt Weill, na sua 2ª *Sinfonia* (1933), não hesita em terminar a obra, de resto bastante neoclássica, com uma orquestração grandiosa daquela que é claramente uma marcha do género *Arbeitslied*. Lopes-Graça, na orquestra, é mais subtil no uso deste tipo de música, normalmente fragmentando-o ou tornando-o incompleto, ou deixando a cadência em suspenso, para obter o tal “efeito de estranheza” a que se refere Vieira de Carvalho (op. cit.).

⁷⁶ Entrada essa que, para além de criar o efeito de massa pela razão evidente de serem mais vocalistas a cantar, também é escrita a duas vozes em ambos os casos, aumentando assim não só o número de coralistas como também a riqueza polifónica da música e, consequentemente, o seu efeito de “multidão” reivindicativa.

exemplar da canção de combate do género *Arbeitslied*, ou da “canção de massas” estandardizada da estética oficial do Realismo Socialista de inspiração soviética, não fora, como demonstrado, a subtil contrapartida de efeitos opostos a esta “demagogia” tonal, a alternância métrica irregular, as notas agregadas, os modalismos e dissonâncias de vária ordem, e a cadência suspensiva. Lopes-Graça, nesta e noutras peças infantis, bem como em várias se não na maior parte das *Heróicas*, consegue assim o melhor de dois mundos, aproveitando processos que tornam estas canções extremamente *eficazes* do ponto de vista político ou ideológico, e ao mesmo tempo inserindo-lhes as suas marcas artísticas inconfundíveis, presentes nas restantes obras de concerto, nomeadamente as ambiguidades tonais e harmónicas, a instabilidade rítmica, a complexidade da textura, a minúcia do detalhe expressivo e de fraseado, e a tendência para a fragmentação e suspensão cadencial, suspensão esta que, nas palavras de Vieira de Carvalho, é uma:

“[...] música sobre música, que se torna mais uma vez auto-reflexiva e onde o curso linear acaba em fragmentação. O que resta, no final, é um estado de suspensão – uma das constantes da sua música – cujo significado consiste em não oferecer, como “acção imaginada”, nem ao próprio compositor, nem ao ouvinte, uma alternativa a contradições que só a “acção vivida” pode resolver.” (ibid.: 189)

Não é de admirar pois que a música de Lopes-Graça, mesmo quando usa processos eventualmente “fáceis”, provadamente de bom efeito nas massas de ouvintes, ao misturar esses efeitos com outros resultantes da sua integridade e independência artística e estética, processos estes que incomodam e distanciam o ouvinte de uma percepção “naturalista” ou romântica da obra, provoque no público uma reacção que é, muitas vezes (e devido ao atávico atraso da população portuguesa no que respeita à música de maior alcance filosófico e estético), de desconforto e recusa. A pretensa “dificuldade” de que tantas vezes o ouvinte comum se queixa e que visivelmente experimenta em relação à música de Lopes-Graça, dificuldade só parcialmente mitigada por algumas das obras infantis, das *Regionais*, das *Heróicas* e de poucas mais, resulta não tanto da questão melódica (o problema coloca-se mesmo em obras baseadas em melodias tradicionais), ou harmónica/tonal (novamente, o problema persiste mesmo em obras francamente diatónicas e pouco “dissonantes”), mas da

constante obstinação de Lopes-Graça de sair para fora do *espaço de conforto* do ouvinte comum (ver exemplo musical 7).

Como observámos, mesmo nas *Heróicas*, ainda assim tão celebrizadas pelas massas resistentes a Salazar, encontramos marcas da sua severidade estilística, da sua seriedade e integridade artísticas e, porque não dizê-lo, moral. Neste particular, o compositor teria tido, como teve Hindemith, Weill e muitos outros (mesmo o servil Dessau e o mais complacente Eisler), sérias dificuldades para trabalhar com Brecht, que considerava a música algo que devia servir exclusivamente o texto. Como veremos no capítulo dedicado a Hindemith e ao conceito de *Gebrauchsmusik*, e tal como já referimos na introdução ao conceito de melodrama, esta questão está longe de ser pacífica e de estar resolvida. Lopes-Graça nunca tentou musicar nenhum texto de Brecht, e só nos resta tentar adivinhar o que daí teria resultado e qual teria sido a reacção do dramaturgo ao trabalho do compositor português⁷⁷.

⁷⁷ Nomeadamente no que toca a textos destinados às crianças. O conceito brechtiano da *Lehrstück*, ou “Peça didáctica”, que analisaremos em maior pormenor no capítulo dedicado a Copland e à sua ópera juvenil *The Second Hurricane*, está muito ligado ao teatro para crianças da actriz letã Asja Lacis, e embora uma análise superficial possa fazer corresponder esse conceito às ideias de Lopes-Graça tal como expressas na prática da sua música infantil, uma observação dos resultados reais mostrará objectos completamente diferentes. Roswitha Mueller analisa o conceito partindo dos comentários de Walter Benjamin: “One of the influences on Brecht during the time in which he formulated the *Lehrstück* experiment was the Latvian actress Asja Lacis, who had organized and directed children’s theatre in Russia immediately after the Revolution. [...] She gave Brecht exact information about the new Russian theatre and about children’s theatre in particular. Walter Benjamin, whom Lacis introduced to Brecht in 1929, had written a theory of children’s theatre based on her practical experiments in Soviet Russia. The similarity of this document to Brecht’s conception of the *Lehrstück* is unmistakable. [...] his «program for a proletarian children’s theatre», Walter Benjamin designated the stage as the place where all life can appear in its unlimited fullness and at the same time be framed and defined. [...] «The education of a child requires that his total life be affected. Proletarian education requires that the child be educated in a circumscribed area». The enormous importance of theatre in the education of children is based on the insight that the stage provides a space that fuses reality and play or, as Brecht put it, a place where learning and entertainment are not separated.” (Mueller, 1994: 86-87). Comparem-se estas ideias com as de Natalia Satz e do seu teatro infantil, e com o resultado das mesmas em *Pedro e o Lobo*.

Exemplo 5. Fernando Lopes-Graça, *Jornada Gloriosa* (in *Álbum do Jovem Pianista*, 1953-63). Versão instrumental, bastante mais sofisticada, e destinada aos aprendizes de piano, de uma *Arbeitslied*:

Allegramente ♩ = 144

Piano

f

poco sf

meno f

Exemplo 6. Dimitri Chostakovitch, *Os Pioneiros plantam a floresta* (in *O Canto das Florestas*, 1949), para coro de crianças e orquestra (redução, texto russo omitido):

Coro

Piano

p

p

Exemplo 7. Fernando Lopes-Graça, *Música de Piano para as Crianças* (1968-76). Cadências finais não resolvidas⁷⁸.

Piano

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is written for a single piano instrument, using a grand staff with a treble and bass clef. The time signatures vary throughout the piece, including 4/4, 3/4, 2/4, and 5/4. The notation features a variety of musical elements such as whole notes, half notes, quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped with beams. There are also rests, accidentals (sharps, flats, and naturals), and dynamic markings. The score illustrates unresolved cadences, which are a key characteristic of the piece as mentioned in the caption.

⁷⁸ Para uma análise pormenorizada destas obras, nomeadamente no que diz respeito a estas características do estilo de Fernando Lopes-Graça consulte-se Azevedo, 1994. Não obstante as convicções comunistas do compositor, e, supostamente, a ligação destes processos com a dialéctica marxista presente no conceito do dever revolucionário constante, ideal espelhado pela música de Lopes-Graça, a maneira como este entendia esta ligação e a maneira como a URSS e os países na sua órbita de influência a entendiam eram diametralmente opostas, e esse conflito estético/ideológico foi, como observámos já, fonte de fricção ideológica entre o compositor e o PCP e objecto de reflexão crítica por parte de Lopes-Graça.

A intrusão que se nota em Lopes-Graça, embora mitigada, de elementos das canções de luta dos anos 30 e 40 em algumas obras instrumentais dedicadas às crianças (comparar acima os exemplos 5 e 6), e notavelmente ausentes em *A Menina do Mar*, mostra no entanto até que ponto – embora o compositor português tente evitar essa ligação – os objectivos das obras politicamente empenhadas (normalmente com textos associados, como é evidente) são facilmente absorvidos pelas obras infantis, não só devido à simplicidade de linguagem associada a ambos os géneros, como também aos aspectos comuns dos destinatários: trabalhadores, operários e camponeses, por um lado, geralmente incultos e politicamente ingénuos (pelo menos nesta época), e por outro, crianças, igualmente ingénuas e incultas, ou seja, intelectualmente dependentes de outros para a apreensão e compreensão do mundo e das suas problemáticas (estas devido, naturalmente, à pouca idade). Esta ligação é também estabelecida, por alguns compositores empenhados nos anos 30 a 50, entre a música de massas, como as referidas canções de luta, e a música sinfónica “pura”, não programática. Encontram-se obviamente muitos exemplos nas sinfonias programáticas soviéticas, tais como as nº2, 3, 11 e 12 de Chostakovitch, que chegam mesmo a citar melodias revolucionárias reais, mas o programa assumido das obras (salientado ainda pelos respectivos títulos) faz delas receptáculos naturais dessa miscigenação entre forma pura e elementos revolucionários simbólicos.

Porém, uma obra destaca-se desta plêiade de sinfonias programáticas precisamente porque nada nela é extra-musical: a 2ª *Sinfonia* de Kurt Weill. Composta na Alemanha de 1933, ano fatídico (Hitler sobe legalmente ao poder⁷⁹), a obra é claramente neoclássica, digna representante da clareza e objectividade associadas a esta corrente musical. Com apenas três andamentos, rápido-lento-rápido, esse neoclassicismo assume-se ainda mais, ao fazer referência aos primórdios barrocos e pré-clássicos da sinfonia. O uso predominante dos sopros em detrimento das cordas integra a obra na objectividade anti-romântica que se tinha vindo a desenvolver desde o início dos anos 20, e integra-a também no universo da música popular e de massas, que supõem também o uso de bandas e conjuntos populares amadores,

⁷⁹ Legalmente sim, embora essa “legalidade” tenha sido conquistada através do terror de rua, de manobras de bastidores duvidosas, e da intensa mobilização de massas através de uma propaganda extremamente demagógica, como sabemos hoje.

conjuntos estes muito mais pródigos em sopros do que em cordas. A marcha, ritmo por excelência da música revolucionária (ao associar-se, como é evidente, ao combate), é uma das constantes do estilo de Weill, e aparece também com alguma frequência em Lopes-Graça, principalmente na música escrita durante o seu período mais “revolucionário”, meados dos anos 30 até aos anos 50, incluindo alguma da música infantil.

Na *Sinfonia*, Weill faz aparecer uma marcha no último andamento, uma marcha cujo estilo melódico, simples e directo, se aproxima claramente do estilo das canções de luta típicas desses anos de combate. Compare-se este exemplo com a *Jornada* de Lopes-Graça, e serão imediatamente perceptíveis as semelhanças estilísticas entre ambas:

Exemplo 8. Kurt Weill, *Sinfonia n.º2* (1933). Tema de marcha revolucionária (*Arbeitslied*) do 3.º andamento:

♩ = 126

2 flautas

2 oboés

2 clarinetes Bb

2 fagotes

2 trompas

2 trompetes Bb

2 trombones

tímpanos

violinos I

violinos II

violas

violoncelos

contrabaixos

FL.

Ob.

Cl. B.

Fg.

Tpa.

Tpt. B.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

FL.

Ob.

Cl. B.

Fg.

Tpa.

Tpt. B.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Exemplos 9 e 10: temas da *Jornada* de Lopes-Graça e da marcha da *Sinfonia n°2* de Kurt Weill:

Exemplo 9. *Jornada* de Lopes-Graça:

Tempo de marcha §

Exemplo 10. *Sinfonia n°2* de Kurt Weill:

♩ = 126

Curiosamente, dado o historial musical de Weill (ligação a Brecht, à “ópera-canção”, a aproximação aos conceitos de *Lehrstück* e *Gebrauchsmusik*, etc.), e até o facto casual mas potencialmente significativo de o seu pai ter dirigido um orfanato para crianças judias nos anos 20, o compositor só usou crianças no *Recordare*, para coro e coro infantil (ao contrário dos seus colegas Hindemith, Eisler, Dessau e muitos outros, que ao género infantil e juvenil se começaram a dedicar a partir dos anos 30, não por acaso a década mais politicamente conturbada – em tempos de paz – da primeira metade do século XX), que nem sequer é uma peça *para* crianças, mas antes, uma peça *com* crianças⁸⁰, e as únicas duas obras que se podem englobar no universo das obras destinadas à comunidade infanto-juvenil, e à comunidade em geral, são a ópera *Der Jasager* (1930, uma *Lehrstück* escrita em colaboração com Brecht mas raramente feita por crianças ou estudantes), e, acima desta ainda, a “folk opera” (ópera baseada em canções tradicionais) *Down in the Valley*, composta já durante o período final americano (1945, rev. 1948), esta sim, claramente, destinada a ser executada em escolas e pequenas comunidades (a exemplo de *The Second Hurricane*, de Copland, 1936). Mas se Weill não enveredou pelo caminho da escrita para crianças, o exemplo da sua música e de certos elementos da sua estética e ideias fecundará outros, entre os quais, como temos vindo a observar, Fernando Lopes-Graça que, em 1959, escreverá *A Menina do Mar* e fornecerá, ele também, um modelo português do género melodramático, desta vez específica e inequivocamente dirigido a crianças. É este conto musical que analisaremos em detalhe no próximo capítulo.

⁸⁰ As duas coisas não estão, necessariamente, ligadas. O *Requiem da Guerra*, de Britten, entre muitas outras peças que usam as vozes das crianças, em coro ou a solo, por razões tímbricas ou simbólicas, não tem nenhum tipo de ligação ao universo infantil, sendo muito pouco provável que seja ouvido ou apreciado, pelo menos na íntegra, por espectadores de faixas etárias pré-adolescentes.

3.1. *A Menina do Mar* como exemplo de uma arte para crianças independente.

De todas as peças de Fernando Lopes-Graça dedicadas às crianças e jovens, aos coros amadores e à população em geral, a maior parte baseada em textos e utilizando por isso a voz humana, o instrumento mais natural e, evidentemente, mais numeroso entre todos os possíveis, destaca-se aquela que, pela sua natureza narrativa, mais podia ser sujeita a um tratamento brechtiano, ou a conter elementos ideológicos de natureza política, no seguimento da maior parte das peças teatrais do dramaturgo alemão. O conto musical *A Menina do Mar* (1958-59) avulta na história da música portuguesa não só como o primeiro conto musical para crianças, mas também como um dos mais significativos, quer do ponto de vista musical quer do ponto de vista literário. O exemplo pioneiro de 1936, *Pedro e o Lobo* (tal como o guia orquestral de 1946 de Britten, *The Young Person's Guide to the Orchestra*⁸¹), possuía um objectivo didáctico declarado em termos do conhecimento dos instrumentos da orquestra⁸², e a outra obra do género de Prokofiev, *A Fogueira de Inverno* (1950), embora musicalmente belíssima e não didáctica no que toca à orquestra⁸³, do ponto de vista literário não passa de uma obra de propaganda destinada a enaltecer os Pioneiros, objectivo aliás que Prokofiev, preocupado em ganhar os favores do regime, tentou em vão atingir nos últimos anos da sua vida⁸⁴. Não estamos certos que Lopes-Graça conhecesse, em 1958, quando começou a escrever *A Menina do Mar*, o conto musical *Fogueira de Inverno*, ainda hoje uma obra quase desconhecida por causa do texto panfletário que,

⁸¹ Este não podendo de todo ser considerado como um “conto musical” devido à ausência total de uma “história”, embora a maneira como os instrumentos são apresentados nos textos introdutórios e a maneira como a música foi criada induza a alguma dramaturgia narrativa.

⁸² Esse aspecto didáctico em relação ao timbre atingiu já, devido à popularidade espantosa da peça, patamares grotescos, nomeadamente junto a populações menos cultas no que respeita à música erudita. A confusão entre o timbre e os restantes parâmetros musicais tornou-se perversa pela extrema popularidade da obra do compositor soviético. Pessoas cuja única música erudita escutada havia sido *Pedro e o Lobo* tendem a relacionar os timbres básicos da orquestra como sendo unicamente referentes a essa obra, mesmo quando tais timbres existem em peças completamente afastadas esteticamente de *Pedro e o Lobo*, desde que a condição seja, claro, que as obras continuem pelo menos tonais, modais e melódicas no sentido tradicional.

⁸³ Mas com uma estrutura mais rígida em termos da relação texto e música, uma vez que o texto serve apenas de introdução aos diversos quadros orquestrais, não interagindo de forma mais dramática com a música como *Pedro e o Lobo* o faz. Mas a “história” também não possui requisitos de acção que permitam este tipo de simbiose, dado que o texto é poético e extático, deixando de lado o enredo, que repousa unicamente numa série de situações gerais, em função da descrição e do panegírico da vida e filosofia dos campos de férias dos jovens Pioneiros soviéticos.

⁸⁴ Embora o “Caso Chostakovitch” seja mais notório e tenha permanecido como referência do artista em conflito com um estado totalitário, o “Caso Prokofiev” foi mais dramático e com piores consequências para a saúde e a vida artística e a vida em geral do compositor, como se pode deduzir da leitura do estudo de Frans C. Lemaire, *Le Destin Russe et la Musique* (Lemaire, 2005). O drama maior de Prokofiev consistiu em morrer no mesmo dia de Estaline, tendo as suas obras soviéticas ficado associadas a esse período, ao passo que Chostakovitch, tendo vivido 22 anos para além da morte do ditador, conseguiu da musicologia um olhar mais lúcido e, porque não dizê-lo, uma atitude mais benigna e complacente.

ainda assim, é em geral descartado quando de execuções modernas, pelo menos no Ocidente⁸⁵. Porém, conhecia decerto *Pedro e o Lobo*, e talvez também conhecesse *L'Histoire de Babar* de Poulenc, escrita em 1945. Lopes-Graça exilou-se brevemente em Paris em 1937, e sempre manteve um grande contacto com os músicos e a música francesa, pelo que nos parece pouco razoável deduzir que uma obra tão popular como esta não chegasse ao seu conhecimento.

Ao contrário de Prokofiev, em ambos os contos narrados que escreveu, e no seguimento do exemplo de Poulenc, um músico no entanto pouco ou nada conotado com o conceito de “arte empenhada”, Lopes-Graça escolhe um texto altamente evocativo de uma infância cuja imaginação e subsequente maravilhamento perante o mundo é o seu maior dom, um conto de uma poesia refinada e delicada que não podia estar mais afastado quer da evidente apologia de uma organização estatal destinada à infância, os Pioneiros soviéticos (passando ainda pela menção entusiástica às quintas colectivas), quer da apologia velada ao regime que a leitura de *Pedro e o Lobo* no seu contexto histórico e biográfico facilmente revela⁸⁶. Não obstante, Lopes-Graça usará pouco mais tarde o melodrama em duas novas obras, sendo que dessas duas, a cantata *Dom Duardos e Flérída* (cantata cénica, 1964-1969), e *Intróito aos “Pobres” de Raul Brandão* (1967, para narrador e piano), a segunda se baseia num texto fortemente politizável no contexto das agitações políticas durante as quais o compositor a escreveu (ainda que o texto original de Raul Brandão datasse já de 1906)⁸⁷.

É pois notável que Fernando Lopes-Graça, um artista claramente empenhado em contribuir com a sua música para o derrube da ditadura, um

⁸⁵ No decurso da escrita desta dissertação, o autor foi convidado a programar cinco contos narrados para a Orquestra do Algarve, e graças a isso *Winter Bonfire* foi executado pela primeira vez em Portugal em 2011, numa tradução nossa realizada a partir da versão inglesa publicada na partitura.

⁸⁶ Leitura que traduz o heroísmo da juventude soviética no combate aos “lobos” capitalistas. Pedro não só combate o mal ocidental, como tenta ainda ajudar os mais incautos (não por acaso, o pato, símbolo de patetice, insulto temível profundamente enraizado na cultura campesina russa, como se pode concluir da leitura do conto *A Briga dos Dois Ivans*, de Gogol, que se diverte a fazer a crónica de uma discussão de décadas entre dois amigos do peito que cortam relações por causa do epíteto “pato bravo”), crítica a velha geração (o avô), e dá por fim as mãos aos caçadores que surgem na apoteose do conto (o Exército Vermelho). A derradeira marcha triunfal mais não é do que um símbolo da vitória do poder soviético sobre os seus inimigos ocidentais. Mesmo o gato, criatura sub-reptícia, que foge (traí) mal o perigo espreita, pode ser interpretado como representando Trotsky, já então o ódio principal de Estaline, que o apelidava de “traidor”.

⁸⁷ Alguns passos da carta-prefácio de Guerra Junqueiro a esta obra de 1906 são muito próximos das posições marxistas radicais que Brecht tomará, aqui eivadas de uma linguagem quase mística e transbordante, muito afastada da crueza simples e didáctica de Brecht, e das posições que, de forma menos directa, Lopes-Graça tomará ao longo da vida na sua defesa da justiça social e contra o militarismo e outros males provocados pelo Homem: “O homem é a fera dilatada. Nunca os abismos das ondas pariram monstro equivalente ao navio de guerra, com as escamas de aço, os intestinos de bronze, o olhar de relâmpagos, e as bocas hiantes, pavorosas, rugindo metralha, mastigando labaredas, vomitando morte. [...] Uns nascem para reses, outros para verdugos. Uns jantam, outros são jantados. [...] No cofre do banqueiro dormem pobresas metalizadas. [...] A latrina de Vanderbilt custou aldeolas de miseráveis. E, visto os palácios devorarem pocilgas, todo o boulevard grandioso reclama um quartel, um cárcere e uma força. O deus milhão não digere sem a guilhotina de sentinela [...]” (Brandão, 2007: 4)

compositor que escreve canções de luta (ou de “intervenção”, como ficariam conhecidas as suas congêneres mais tardias devidas à pena dos cantores Zeca Afonso ou José Mário Branco), música para amadores e para crianças como forma de chegar aos seus contemporâneos e assim lhes levar o gosto pela boa música e pela música tradicional, sabendo que esta, na sua forma genuína não abastardada por musicastros ou pelos ranchos folclóricos do regime, também era uma forma de combater o fascismo, um compositor militante num partido político que tantas vezes usou a arte como veículo da sua propaganda ideológica, nunca se tenha aproveitado das fragilidades das crianças para as doutrinar politicamente, principalmente quando, através da escolha dos textos, tal teria sido possível ainda que necessariamente subtil.

Das obras infantis destinadas a serem cantadas ou narradas, as *Canções e Rondas Infantis* e o *Presente de Natal para as Crianças* baseiam-se em poesia popular, sendo o segundo deles de tema religioso, natalício. As *Cançõezinhas da Tila, Aquela Nuvem e Outras*, e *A Menina do Mar*, sobre poemas e textos de, respectivamente, Matilde Rosa Araújo, Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner Andresen, têm por base o universo encantado, sonhador e terno, da infância, nalguns casos da própria, ou da dos filhos e familiares próximos, como é o caso das duas últimas. Ou seja, em nenhuma das obras para crianças mais sujeitas ao aproveitamento ideológico político-partidário, não só por serem baseadas na palavra, como por serem destinadas às faixas etárias mais susceptíveis de “formatação” mental, se poderá encontrar sequer uma única alusão que possa justificar a interpretação das obras segundo esse ponto de vista. E isto é notável porque, como veremos, a maior parte dos compositores que escreveram para crianças fizeram-no em contextos utilitários muito concretos, especialmente aqueles que, como já afirmámos, a gosto ou a contragosto, viveram sob regimes totalitários.

Mesmo uma ópera estudantil aparentemente tão inócua como *The Second Hurricane* de Copland (1936), escrita durante os terríveis anos trinta numa América ainda flagelada pela Depressão (a história passa-se durante os primeiros anos que se seguiram a esta, sendo pois contemporânea da data de composição), é claramente uma parábola sobre as vantagens sociais e até éticas do trabalho em equipa, uma forma de Copland contribuir como artista para a

política do “New Deal” de Roosevelt que então começava já a levantar os EUA aos poucos da inércia económica e miséria provocadas pela queda de 1929.

Se Lopes-Graça resiste a esta tentação e explora, ao invés, o universo de descoberta e maravilhamento para com o mundo, a capacidade de imaginar coisas e de encontrar espanto e beleza por todo o lado, características da infância, e de uma *infância feliz*⁸⁸, não sofredora, tal mostra até que ponto era lúcida e forte a sua ética artística, que o faz intervir apenas quando a sua arte não choca com os direitos das pessoas (neste caso, o direito da criança, ser ainda não totalmente formado do ponto de vista físico mas, sobretudo, intelectual, de não ser doutrinada numa direcção política específica⁸⁹) e que, quando o faz, fá-lo de maneira a que a sua música não sofra de um abaixamento crítico de qualidade. Neste particular, Lopes-Graça aproxima-se efectivamente de Kodály e de Bartók como proponente de uma ética estética exemplar.

O conto *A Menina do Mar* foi escrito e publicado em 1958, tendo tido um impacto significativo no meio literário e em Fernando Lopes-Graça, que no mesmo ano da publicação (1958-59) começará a sua versão musicada⁹⁰. A história de Sophia de Mello Breyner Andresen, cujo ponto de partida é autobiográfico, e prossegue a linha da ligação ao mar tão característica da poetisa⁹¹, foi adaptada a um pequeno conjunto de câmara de 11 instrumentistas solistas (embora as cordas possam ser aumentadas, uma vez que o Lopes-Graça não deixou instruções expressas em contrário), que reduzem, tal como já *Pedro e o Lobo* o fizera (embora este preveja especificamente naipes de cordas e não

⁸⁸ Será relevante a este respeito conhecer o depoimento oral de Miguel Sousa Tavares (filho da poetisa), recolhido em 19 de Novembro de 2004, e as próprias palavras da poetisa sobre esta obra ímpar. Diz Miguel Sousa Tavares: “*A Menina do Mar* é o primeiro livro infantil da minha mãe, e é natural que o tenha sido porque remonta às suas memórias de infância na Praia da Granja, ao pé do Porto. Quem conhece a Praia da Granja sabe que tem muitas rochas e que formavam-se muitas poças, muitas piscinas naturais, que é o cenário de *A Menina do Mar*. Portanto, é natural que tenha sido o primeiro tema que a inspirou para fazer histórias infantis, as quais, segundo ela sempre contou, começou a escrever num dia em que a maioria dos filhos estava doente com sarampo; para nos acalmar, para nos ter sossegados no quarto e na cama, ela resolveu inventar histórias e, uma vez inventadas, começou depois a escrevê-las. As histórias infantis dela seguem os temas mais ligados à infância, quer aos Natais da sua infância, quer aos jardins da sua infância, quer às tradições da família, quer às influências nórdicas na família, que foi todo o universo com que ela cresceu.” (Sousa-Tavares, 2004). Também a própria poetisa revelou publicamente os seus começos na arte de contar histórias infantis: “Porque comecei a escrever para crianças? Comecei a inventar histórias para crianças quando os meus filhos tiveram sarampo. Era Inverno e o médico tinha dito que elas deviam ficar na cama bem cobertas, bem agasalhadas. Para isso era preciso entretê-las o dia inteiro. Primeiro, contei todas as histórias que sabia. Depois, mandei comprar alguns livros que tentei ler em voz alta. Mas não suportei a pieguice da linguagem nem a sentimentalidade da “mensagem”: uma criança é uma criança, não é um pateta. Atirei os livros fora e resolvi inventar.” (Andresen, 1985: 19).

⁸⁹ Constatção que pudemos fazer *in loco* ao contactar de forma próxima com Lopes-Graça durante os últimos anos de vida deste. Nunca falámos de questões políticas, mas apenas de música e arte em geral. O compositor mantinha as suas convicções para si, e só discutia política com amigos chegados que sabia partilharem com ele as mesmas convicções ideológicas. Acima de tudo, a música, sua “única religião”, como afirmou várias vezes.

⁹⁰ A breve análise que se segue a terminar este capítulo, é uma versão actualizada, embora não *ipsis verbis*, de Azevedo, 2006a.

⁹¹ Duas belíssimas frases da poetisa demonstram a sua ligação ao mar e a importância desta temática na sua vida e obra: «Quando eu morrer voltarei para buscar os momentos que não vivi junto ao mar.» e «Metade da minha alma é feita de maresia.». Para um estudo da ligação da poetisa ao mar consulte-se Šimečková, 2009.

solistas), uma orquestra sinfónica completa, uma vez que quase todos os naipes estão presentes:

1 flauta (dobra piccolo), 1 oboé, 1 clarinete Bb, 1 fagote, 1 percussão, 2 violinos, 2 violas, 2 violoncelos.

Faltam apenas os metais nesta pequena orquestra, decisão que terá tido a ver, provavelmente, com a delicadeza de som que Lopes-Graça pretendia obter, quer devido à poesia diáfana da história, quer devido ao equilíbrio entre o narrador e a orquestra, equilíbrio sempre frágil, mormente num período em que as possibilidades de se encontrar uma boa amplificação nos teatros, e a própria evolução técnica desta ainda se encontravam num estado muito incipiente.

Os problemas que podem advir desta combinação de cordas com dois solistas por naipe são, evidentemente, os uníssonos e oitavas, uma vez que tentar manter dois instrumentos de cordas afinados exige grande perícia e um bom número de ensaios, sendo normalmente o problema evitado juntando três ou mais instrumentos por naipe, e ainda a constatação de ser mais fácil encontrar o vulgar quinteto de cordas 1.1.1.1.1. (2 violinos, 1 viola, 1 violoncelo e 1 contrabaixo) do que um sexteto de 2.0.2.2.0. em escolas, uma vez que a parte orquestral, sem ser demasiado fácil, é, ainda assim, possível de ser feita por bons alunos de nível secundário de conservatório, ou ainda, evidentemente, por alunos das escolas superiores de música.

Para resolver o primeiro problema, Lopes-Graça, com inteligência e sentido do “métier”, nunca escreve os instrumentos em uníssonos, e raras vezes estes oitavam as linhas uns dos outros (excepto os uníssonos e oitavas de “tutti”, normalmente no registo grave, que resultam bastante bem). Já o segundo problema hoje em dia fica naturalmente resolvido pela maior quantidade de bons alunos de cordas nas escolas portuguesas, o que não aconteceria na altura da composição da peça. Mesmo se a maior parte das execuções de *A Menina do Mar* seja ainda dadas por orquestras ou “ensembles” profissionais⁹².

Existem grandes diferenças entre a versão da partitura publicada pela Casa da Música (que não inclui o texto recitado, mas foi baseada no manuscrito

⁹² Hoje em dia, efectivamente, já não há razão para tal. *A Menina do Mar* pode perfeitamente ser tocada com qualidade em muitas escolas de música do ensino secundário pelos melhores alunos, isso só não acontecendo pelo atavismo tão português de, pelo menos na música, se continuar ainda em muitos casos agarrado ao repertório mais banal e corriqueiro, desdenhando-se a música portuguesa e a música do século XX em geral.

original do compositor, depositado no espólio do Museu da Música Portuguesa da Câmara Municipal de Cascais), e o que se escuta no CD da EMI; diferenças de ordem dos números, e também da própria música em si. Tal deveu-se ao facto de Lopes-Graça ter composto a música expressamente para o disco com o conto de Sophia, só mais tarde revisto a obra e elaborado uma suite puramente instrumental da música na qual introduziu então novos interlúdios orquestrais, e foi esta suite que a instituição portuense Casa da Música publicou em Abril de 2006⁹³.

A partitura da suite divide-se em 7 números principais e 5 interlúdios, intitulados “Ritornelos”⁹⁴, uma vez que o material musical destes (derivado, aliás, do primeiro gesto melódico da Introdução) é semelhante:

1. Introdução
2. A casa à beira do mar (seguido de Ritornelo I)
3. A tempestade (seguido de Ritornelo II)
4. Raconto da menina do mar (seguido de Ritornelo III)
5. Tristeza do rapazinho pela ausência da menina do mar (seguido de Ritornelo IV)
6. A viagem do rapazinho sobre o dorso do golfinho (seguido de Ritornelo V)
7. Dança da menina do mar

O intervalo de quinta perfeita (e por vezes a sua inversão, a 4ª perfeita) domina não só no gesto melódico inicial que já referimos, como também na descrição do mar, à imagem do que acontecerá na *História Trágico-Marítima*, que denota o impressionismo latente em Lopes-Graça e que aflora aqui e ali. É interessante referir igualmente o neoclassicismo à espreita em *A Menina do Mar*, desde logo no uso do termo “Ritornelo” (ver nota de rodapé nº79), nos diversos esquemas imitativos e ainda na própria estrutura rítmico-melódica do motivo principal. Aliás, cada “ritornelo” é uma variação engenhosa do material da introdução, conforme o carácter pretendido para preparar a secção seguinte.

Para além do uso melódico das 4ªs e 5ªs, e de uma harmonia que, nas secções mais “marítimas” recorre com frequência a aglomerados de quintas, muitos dos processos harmónicos (e a maior parte do ritmo, melodia e textura, especialmente nos “ritornelos”) traem o neoclassicismo “stravinskiano” de *A Menina do Mar*⁹⁵, na forma de uma bitonalidade mordaz, que frequentemente

⁹³ Em colaboração com o Museu da Música Portuguesa, onde se encontra o espólio de Lopes-Graça.

⁹⁴ Um termo que indicia desde logo uma certa abordagem neoclássica da obra, sendo os *Ritornelli* (a palavra significa “retorno”, aquilo que volta e se repete) os “refrões” da incipiente estrutura formal do concerto barroco,

⁹⁵ Ou a exuberância popular de cariz “bartókiano”, no caso da dança final.

usa o modo maior contra o menor (característica da harmonia de Lopes-Graça desde as primeiras obras), ou, de forma mais ambígua, terceiras menores contra maiores e vice-versa. O início da obra é pontuado pela oposição Fá M/fá m, a que se segue a sugestão de Fá M/Ré M, tonalidades com a nota comum lá, e uma nota cromaticamente alterada, o fá (ora natural ora sustenido), uma vez que, quer a fundamental ré, quer a 5ª dó não estão presentes na harmonia, apenas de passagem (o dó), na melodia. A alternância é, por vezes, extremamente rápida, tempo a tempo, num metrónomo de semínima=126.

O neoclassicismo de Lopes-Graça, mesmo quando temperado (como habitualmente) pela influência da música popular, mesmo quando misturado com o seu rude e fresco iberismo, não deixa porém de ser curioso, por raro na sua obra, e pela posição cautelosa do compositor face a esta expressão da *Neue Sachlichkeit* (“Nova Objectividade”) alemã dos anos 20⁹⁶, expressão que Lopes-Graça, pela sua posição ética perante a arte e a sociedade, estava longe de acarinhavar, nesse particular antecipando-se até a Adorno e à sua *Philosophie der Neuen Musik* (“Filosofia da Nova Música”, 1948, pelo menos no que nesta diz respeito a Stravinsky) na colocação em causa de um academismo que tanto o sistema dodecafónico de Schoenberg como o neoclassicismo de Stravinsky podiam gerar, e que efectivamente geraram⁹⁷.

No entanto, a admiração confessa pelo lado artesanal da música de Stravinsky compreende-se num compositor tão preocupado em romper com a falta de profissionalismo – e o culto do amadorismo – que em Portugal, e durante grande parte da sua vida, ainda grassava no meio musical. Cremos que o que mais preocupava Lopes-Graça no neoclassicismo de Stravinsky era, basicamente, duas coisas: a primeira, a referência tão explícita aos modelos barrocos ou clássicos, e o seu tom de paródia directa (o que já não acontece tanto nos neoclassicismos de Honegger, ou Bartók, mais integrados e menos irónicos), uma paródia que somente Hindemith emulará, mas cuja arte, um pouco tintada de academismo “kapellmeister”, Lopes-Graça nunca admirou por aí além.

⁹⁶ Lembramo-nos bem da interessante e até cómica reacção de Lopes-Graça quando lhe falávamos – propositadamente – do neoclassicismo de Stravinsky, compositor que ele idolatrava e que muito o influenciou. Aceitava-o (ao neoclassicismo), mas com reservas. Quando falávamos de Stravinsky e o autor deste trabalho o provocava com o período neoclássico, dizia-nos baixinho, revelando alguma culpa: “sim, eu sei, eu sei... mas é tão bem feito!” (Azevedo, 2006a)

⁹⁷ A este respeito consulte-se Martingo, 2006: 24-30. A admiração de Lopes-Graça por Schoenberg é claramente orientada para o período pré-dodecafónico deste.

A segunda preocupação talvez tenha sido o enorme contraste (repudiado por muitas pessoas, desde o público até aos colegas) entre a fase russa (a maior responsável pela justa fama de Stravinsky no panteão da História da Música) e as fases subsequentes, nomeadamente o neoclassicismo, que dominará a produção do mestre russo desde os anos 20 até ao início dos anos 50. Se alguns tiques neoclássicos afloram aqui e ali no catálogo de Lopes-Graça, a ambiência sonora é porém quase sempre dominada pelo iberismo rude e lirismo descarnado que são apanágio do seu autor (e que sugerem alguma influência do Falla da *Fantasia Bética* e do *Retablo*, não tanto em termos puramente musicais, mas na atmosfera seca, despojada e absolutamente intransigente).

A Menina do Mar reúne assim elementos díspares integrados num todo complexo, que vão desde o toque neoclássico e “objectivo” dos “ritornelli” até ao impressionismo de secções descritivas como *A Tempestade* e *A viagem do rapazinho sobre o dorso do golfinho*, ou ainda *A Casa à beira do Mar*, esta com alguns pontos de contacto superficiais com o primeiro “Interlúdio Marítimo” da ópera *Peter Grimes* (1945), de Benjamin Britten, que sugere o amanhecer de um novo dia numa rude aldeia de pescadores, algures na Cornualha.

Mas é a extrema coesão intervalar e, logo, a sua estrutura “sinfónica” que, tal como *Pedro e o Lobo*, a eleva muito acima da mera música ilustrativa ou da “banda sonora” utilitária, que sem a imagem, o texto, não se aguenta só por si:

Exemplo 11. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar* (1959). “Introdução” (redução para piano, percussão omitida):

Giocoso (♩ = 126)

Piano

Exemplo 12. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar* (1959). “Ritornelo I” (redução para piano, percussão omitida):

Robusto (♩ = 132)

Piano

Exemplo 13. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar* (1959). “Ritornelo II” (redução para piano, percussão omitida):

Gracioso (♩ = 112)

Piano

The musical score for "Ritornelo II" is written for piano. It begins with a tempo marking of "Gracioso" and a quarter note equal to 112 beats per minute. The music is in 4/4 time. The right hand plays a melody with various intervals and rests, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), and *f* (forte) are indicated throughout the piece. The score is presented in two systems, with the second system concluding with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 14. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar* (1959). “Ritornelo III” (redução para piano, percussão omitida):

Andante con moto (♩ = 88)

Piano

The musical score for "Ritornelo III" is written for piano. It begins with a tempo marking of "Andante con moto" and a quarter note equal to 88 beats per minute. The music is in 4/4 time. The right hand plays a melody with various intervals and rests, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout the piece. The score is presented in two systems, with the second system concluding with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 15. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar* (1959). “Ritornelo IV” (redução para piano, percussão omitida):

Giocoso (♩ = 132)

Piano

Exemplo 16. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar* (1959). “Ritornelo V” (redução para piano, percussão omitida):

Allegro (♩ = 138)

Piano

Exemplos 17 e 18: Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar* (1959). Comparação do motivo da Introdução com o último andamento do *Concerto para Orquestra* (1943) de Béla Bartók (redução para piano, percussão omitida).

Exemplo 17. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar*:

Giocoso (♩ = 126)

Piano

A B C

Exemplo 18. Béla Bartók, *Concerto para Orquestra* (1943):

A B C

Presto (♩ = 134)

Trompete

Exemplos 19 e 20: Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar* (1959). Exemplos de escrita descritiva (*A tempestade* e *A viagem do rapazinho sobre o dorso do golfinho*).

Exemplo 19. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar*, nº 3, *A tempestade*:

Tempestuoso (♩ = 108)

The musical score for "A tempestade" is written for a symphonic band. It begins with a tempo marking of "Tempestuoso" and a quarter note equal to 108 beats per minute. The score is in 3/4 time. The instruments included are Piccolo, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Percussion (Tamburo colle corde), Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, Violoncello 1, and Violoncello 2. The woodwinds and strings play a driving, rhythmic pattern of sixteenth notes and triplets, often marked with "ff" (fortissimo). The percussion part, marked "Tamburo colle corde" and "mf" (mezzo-forte), provides a steady, rhythmic accompaniment. The string parts are marked "pont." (ponte) and "ff".

Exemplo 20. Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar*, nº 6, A viagem do rapazinho sobre o dorso do golfinho:

Largo (♩ = 56)

fl. *p*

ob. *p*

cl. sib. *p*

fg. *p*

perc. 4/4 3/4 4/4

vln. 1 *sord. p*

vln. 2 *sord. p*

vla. 1 *sord.*

vla. 2 *sord.*

vlc. 1 (senza sord.) *p*

vlc. 2 *sord. p*

A Menina do Mar caracteriza-se deste modo por elementos abstractos (forma, estrutura melódica e intervalar, etc.) que fornecem coesão puramente musical a uma música que se apoia num texto, texto que, para além de poético é altamente descritivo dada a natureza da história, logo, sujeito à falta de unidade tantas vezes observada em obras do mesmo género. Lopes-Graça, não só evita esse perigo através da concisão e reelaboração intervalar e temática, a exemplo das melhores peças infantis de Bartók, Britten ou Prokofiev (nomeadamente *Pedro e o Lobo*, cuja estrutura sinfónica, como assinalámos, é bastante superior ao encadeado de números soltos que é a segunda obra do género do compositor russo, *Winter Bonfire*), como parte de um texto (este sim, mais atípico) que não pretende *moldar* a criança e inseri-la num determinado contexto ideológico,

moral ou cívico, independentemente de este ser positivo (como em Copland), ou negativo (como na maior parte das obras propagandísticas soviéticas ou chinesas), mas tão só *aproveitar uma vivência real* (neste caso, a da autora da obra em pequena e depois, já adulta, observando os seus filhos), transformada em prosa poética que revela um deslumbramento e um sentido do maravilhoso sem par, do nosso ponto de vista, na nossa literatura para crianças⁹⁸.

Se existe uma “mensagem”, e qualquer obra de arte terá algo a “dizer” independentemente do seu código específico, em *A Menina do Mar*, essa mensagem, tal como nas maiores obras artísticas da humanidade, não é evidente, nem simples, nem única, ou seja, caberá às crianças descobrir os seus próprios sentidos e experimentar as suas próprias sensações, tal como as experimentaria ao viver, ela própria, situações semelhantes.

Se Asja Lacis, secundada por Brecht e Benjamin considera que, ao deixar os líderes adultos nos bastidores...

“[...] the children believed that they had done everything themselves – and they did it in play. Ideology was not forced upon them, nor was it drilled into them. They appropriated all that corresponded to their experience“ (in Mueller, 1994: 87)

e que

“The discipline which the bourgeoisie demands from its children is its stigma. The proletariat disciplines only the maturing proletarians; its ideological class education begins with puberty. Proletarian education proves its superiority by guaranteeing to children the fulfillment of their childhood“(ibid.: 88)

...o certo é que, na prática, tal nunca sucedeu. Quer através da doutrinação pública generalizada, quer através dos textos escolares, quer ainda através da arte para crianças (teatro, música, etc.), quer, por fim, através da inserção das crianças em organismos que mimetizam as estruturas dos exércitos (Pioneiros Soviéticos, Juventude Hitleriana, Mocidade Portuguesa, Escuteiros, Boy’s Brigade, China Youth Corps, etc.), tanto os regimes totalitários à direita e à esquerda, como, em muito menor grau, é certo, alguns períodos democráticos mais “politizados” (como a América da Grande Depressão, a República de Weimar, ou, mais recentemente, a América dos nossos dias com a sua constante batalha entre liberais e democratas, entre ciência e religião, entre poder do estado e liberdade individual), de ontem e de hoje, tentaram e tentam inculcar

⁹⁸ Sobre este tema consulte-se Matos, 1993.

desde muito cedo na criança certo tipo de valores que ultrapassam em muito as necessidades educativas básicas relativas à aprendizagem dos valores da cidadania democrática e da convivência em comum nessa mesma sociedade. E, como nota Tony Judt, o marxismo, principalmente pela boca dos teóricos que o usaram para os seus próprios fins ideológicos, como Althusser, continha um incentivo extra para os intelectuais:

“Tinha particular importância a noção de «prática teórica». Essa frase oxímora, que nesses anos [anos 60] veio a ser entoada como um mantra pela Europa fora, tinha o especial encanto de colocar os intelectuais e a actividade intelectual no mesmo plano das organizações económicas e estratégias políticas que tinham preocupado as gerações anteriores de marxistas.” (Judt, 2009: 119-120)

A esta característica da esquerda que se assume herdeira do pensamento marxista original, que já encontraremos logo nos primeiros anos da Revolução de Outubro posta em prática por Lunacharski, que tenta reter Prokofiev na Rússia porque aquele é *também o tempo dos intelectuais*, junta-se a constatação de Judt de que “edificar almas humanas é tentador para elites de qualquer espécie”, ou seja, não foram só os comunismos (e outras ideologias totalitárias) que tentaram, através dos seus artistas, formar “engenheiros de almas” que educassem as massas, mormente usando a arte. Os próprios intelectuais e artistas, dado que fazem parte de uma elite (e principalmente estes, que detêm meios de chegar mais facilmente às pessoas e transmitir-lhe mensagens específicas e contextos ideológicos concretos, seja através da música, do teatro, da pintura, escultura ou da literatura), carregam em si a vontade atávica de educar ou iluminar o seu público, quer por vaidade pessoal, ânsia de poder e ou popularidade (e os artistas não são imunes, bem pelo contrário, a esses pecados), quer pela sensação de superioridade que muitos intelectuais sentem em relação aos seus semelhantes menos educados e cultivados, sendo a vontade educativa nalguns casos ser entendida como uma espécie de condescendência, de caridade, que um ser superior pode conceder a outro inferior⁹⁹.

⁹⁹ Como também refere Judt noutro passo, a propósito do historiador comunista inglês Eric Hobsbawm (integrando este no seio de uma casta de intelectuais que trouxeram os preconceitos de classe da média e alta burguesia para a nova ideologia que abraçaram, sendo que esta constatação concede uma aura perversa à ânsia educativa das massas, ao provir de um sentimento de desprezo pelos mais fracos intelectualmente, incluindo aqueles – a maior parte – a quem o sistema económico capitalista impediu de estudar por falta de meios, ou por terem nascido pobres ou num contexto desfavorável, e não de uma saudável e crítica constatação de que as pessoas têm direito a oportunidades educativas iguais, como, de resto, preconiza o socialismo na base da ideologia comunista): “Quando Hobsbawm desdenha o thatcherismo como o «anarquismo da classe média baixa», está a combinar suavemente dois anátemas: a velha aversão marxista pelo comodismo desordenado e desregrado; e o desprezo ainda mais antigo da elite administrativa inglesa pela classe servidora inculta [...] Eric Hobsbawm, em suma, é um mandarim – um mandarim comunista -

Estas duas tendências juntas, a individual e a colectiva/estatal, deram as mãos em muitos momentos do século XX, sendo que também atingiram, como temos observado, o universo da música e da arte infantil, alvos fáceis para a transmissão de valores, fossem eles quais fossem.

Neste contexto perigoso, a obra de Fernando Lopes-Graça, principalmente porque vinda de um lutador comunista, de um indivíduo que, supostamente, tenderia a usar a sua música de forma constante como arma de luta (independentemente dos danos puramente artísticos que tal posição lhe custaria), tornou-se num exemplo de independência e, talvez porque “ser ou não ser” seja efectivamente a grande questão, ao recusar o papel de “engenheiro de almas”¹⁰⁰ que nele alguns viram e outros tentaram que ele desempenhasse (e que muitos mais, vindos ao engano, julgam ter ele desempenhado), o próprio Lopes-Graça – e a sua música com ele – podem agora servir, face aos abusos de toda a ordem que a música empenhada sofreu ou para os quais voluntariamente contribuiu no século XX, como um *exemplo moral e ético* para as crianças, jovens, e aspirantes a artistas.

Não deixa de ser intrigante que Lopes-Graça (e considerando que durante o Estado Novo certos autores tinham as obras apreendidas), ávido leitor e artista cultíssimo, dono de uma vasta biblioteca musical e literária, apenas dispusesse nesta de duas obras de Brecht, talvez o artista mais influente do Marxismo, e nenhuma obra de Dessau ou Eisler, os maiores exemplos de música politicamente empenhada, colaboradores de Brecht e autores de música para crianças cujo modelo muitos outros seguiram. O Museu da Música Portuguesa, enviando-nos a relação das obras da biblioteca de Lopes-Graça, permitiu-nos constatar esta realidade, reforçada ainda pelo facto de que a edição da peça teatral *Os Sete Pecados Mortais dos Pequenos Burgueses*, de facto uma das obras mais politizadas de Brecht, date somente de 1986, já a democracia se instalara em Portugal há 12 anos atrás:

com toda a confiança e preconceitos da sua casta. Isso não é surpresa. Como escreveu acerca da sua ascensão aos Apóstolos em 1939, «até os revolucionários gostam de pertencer a uma tradição apropriada». A classe britânica dos mandarins, nas universidades como na função pública, era com frequência atraída pela União Soviética (embora à distância): o que ali viam era o aperfeiçoamento, planeado a partir de cima, pelos que sabiam mais - um conceito familiar.” (Judt, 2009: 132)

¹⁰⁰ Em 1948, quando do Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz (Wroclav), ao qual compareceu, e no qual foram expostas as tese de Jdanov, Lopes-Graça afirma o seguinte em carta a João José Cochofel: “[...] Junto encontrarás, já vestidos em Português, o Manifesto e a Resolução do Congresso. Guardá-los-ás até eu chegar e veremos o que se pode fazer com eles, que eu julgo de antemão pouco ser.” (Sousa, 2006: 162)

Quadro 2: Obras de B. Brecht existentes na biblioteca de Lopes-Graça.¹⁰¹

Autor	Título	Cidade	Ano	Observações
BRECHT, Bertolt	Os Sete Pecados Mortais dos Pequenos Burgueses	Porto	1986	Tradução e Prefácio de José Coutinho e Castro
BRECHT, Bertolt	Poemas e Fragmentos	Coimbra	1962	Autografado; Versão de Paulo Quintela Separata
BRECHT, Bertolt	Poemas e Fragmentos	Coimbra	1962	Separata; Versão de Paulo Quintela

Ao empenhar-se com a sociedade, mas não ao ponto de condescender com a mediocridade de propostas artísticas ideologicamente concebidas e de prescindir da sua individualidade estética e personalidade criadora¹⁰², Lopes-Graça acabou por deixar na sua vida e na sua obra o exemplo do artista e homem verdadeiramente *superior*, ou seja, aquele que almeja ao universal através do regional, que mostra o amor pelos seus semelhantes através, não da condescendência ou de um falso sentimento de superioridade, mas do respeito e compreensão por esses seus semelhantes (aprendendo do povo tanto quanto lhe dá de volta, como ele próprio afirma várias vezes a respeito das canções populares), e aquele que demonstra através dos seus actos e da sua música o valor maior que o homem moderno conquistou (e que tantas vezes foi posto em causa por todo o tipo de pressões, regimes e contextos): a Liberdade.

É esta, pensamos nós, a lição involuntária (e frisamos a palavra “involuntária”) que as crianças poderão retirar do contacto com a música que Lopes-Graça lhes destinou. A distinção, nas definições de Vieira de Carvalho, entre *arte autêntica* e *arte como falsa consciência ou ideologia* é fulcral para compreendermos como um compositor tão empenhado como Fernando Lopes-Graça conseguiu, em tanta da sua música, separar ideais políticos e ideais artísticos no sentido de estes se sobreporem sempre àqueles como definidores do objecto estético:

¹⁰¹ Informação pedida por e-mail ao Museu da Música Portuguesa, Cascais.

¹⁰² A música de Lopes-Graça, em geral, sempre foi, como a de Bartók, austera e “difícil”, incluindo, até certo ponto, como vimos, a música infantil e a música comunitária, ou “de massas”.

“Dir-se-ia, pois, estar latente no pensamento de Lopes-Graça a distinção entre *arte autêntica*, como domínio do *conhecimento* e da *verdade*, e *arte como falsa consciência ou ideologia* (arte que se nega a si própria). Assim, Lopes-Graça divergia da tradição marxista então mais vulgarizada que subsumia toda a arte no campo da chamada superestrutura ideológica e a contrapunha à ciência: designadamente á teoria científica do desenvolvimento social (socialismo *científico*). Ao deslocar a arte para o domínio do *conhecimento*, Lopes-Graça convergia, aparentemente, com Adorno, que vinha repensando criticamente o legado de Hegel e de Marx, e que, em colaboração com Horkheimer, na *Dialéctica do Iluminismo* [...], fazia a crítica do *discurso científico* como ideologia, reservando, em contrapartida, à arte um papel na demanda da *verdade* – papel só comparável, connos e referiu, ao da filosofia.” (Vieira de Carvalho 2006: 59-60)

Ao contrário do que os ideólogos dos totalitarismos do século XX pretenderam, nomeadamente os soviéticos sob a alçada de Jdanov, e exceptuando ainda assim as *Canções Heróicas*, a arte de Lopes-Graça reservada à camada mais frágil da população, quer em termos da sua dependência do conhecimento e ideais dos adultos, quer em termos da sua faculdade em apreender esses mesmos conhecimentos e ideais indiscriminadamente – as crianças – foi sempre uma arte notavelmente *saudável*, no sentido de um distanciamento do artista desta, a arte, das ideias e ideais que se encontram por detrás do seu trabalho criador. Como referimos, de todas as suas obras para crianças, *A Menina do Mar* afigurasse-nos como o mais importante e significativo, quer em termos puramente artísticos, quer em termos desta distinção entre *arte autêntica* e *arte como falsa consciência ou ideologia*, dicotomia que investigaremos em seguida em relação a outras realidades políticas e geográficas, nomeadamente os EUA, a República de Weimar, e a ex-URSS, três momentos da História durante os quais esta problemática foi sentida com uma força até aí inaudita no percurso da música e da arte ocidental.

4. Copland e o período do “New Deal” nos EUA.

“The dream of every musician who loves his art is to involve gifted listeners everywhere as an active force in the musical community.” (Copland, 1952: 20)

“By temperament I lean to the side that considers composing in our community as a natural force - something to be taken for granted - rather than the freakish occupation of a very small minority of our citizens.” (Copland, 1952: 96)

O caso de Copland é um dos mais notáveis de entre a plêiade de notáveis compositores do século XX que se dedicaram a escrever para crianças e jovens e que, de uma forma ou de outra, se interessaram por atingir uma maior audiência e ultrapassar assim o estigma que o modernismo mais radical dos primeiros vinte anos do século lhes tinha deixado junto das massas de ouvintes. É notável, em primeiro lugar, porque Copland foi, sem dúvida alguma, *o compositor norte-americano* por excelência¹⁰³, o primeiro que provou aos EUA que também eles possuíam, na música erudita ou clássica (o jazz já tinha provado que iria deixar a sua marca na cultura mundial desde pelo menos 1917), compositores de génio, que não só estavam à altura dos europeus, como Bartók, Stravinsky ou Falla, como ainda *podiam* escrever música sentida pelo público como sendo “genuinamente americana”, significasse isso o que significasse¹⁰⁴.

É significativo que antes do New Deal e da aproximação às tendências de esquerda personificadas também nos EUA pelo Partido Comunista, que nos anos 30 chegou a ganhar alguma expressão política, Copland (que mais tarde viria a negar veementemente qualquer ligação ao PC norte-americano) nada tenha escrito para crianças ou jovens, e que foi o impulso dessa ligação a ideais socialistas que o levou não só a dedicar algumas obras à infância e juventude como ainda a repensar globalmente todo o seu estilo de composição. Datarão

¹⁰³ Retiramos desta afirmação o quase desconhecido Charles Ives (1874-1954), por este nunca ter obtido qualquer espécie de reconhecimento em vida, não obstante o seu génio, e o celeberrimo George Gershwin (1898-1937), não só porque a sua música e personalidade sempre se deslocaram numa “zona cinzenta”, a meio caminho entre o jazz, a Broadway e a sala de concertos (não obstante Gershwin se estar a aproximar cada vez mais desta no fim da sua curta vida), mas porque este morreu precisamente na altura em que Copland se afirmava, abandonando de vez o jazz, que o influenciara bastante nos seus inícios, em favor do novo estilo “populista”, como a essência da América pioneira, rural, a América das vastas pradarias.

¹⁰⁴ Malgrado a popularidade imensa de algumas das canções da Broadway, da ária *Summertime*, e da *Rhapsody in Blue*, o facto de Gershwin ter ido beber, para além dos clássicos, à América negra e ao jazz em exclusivo (os dois confundem-se), impediu que a maioria branca, culta e financeiramente poderosa (principalmente a sua pior vertente racista e intolerante, os chamados WASP: “White, Anglo-Saxon, Protestant”) se revisse, de um ponto de vista de “afirmação nacionalista” nessas obras (embora as apreciasse, não fazia delas bandeira), como aconteceria em relação à *Fanfare for the Common Man* (1942), hoje quase o segundo hino nacional norte-americano. O mais irónico desta situação, da qual Copland não teve culpa alguma, foi o facto deste simbolizar quase tudo aquilo que a América WASP via como ameaça: filho de emigrantes russos judeus (embora aparentemente ateu), homossexual, e com uma clara inclinação política esquerdista, para além de modernista inveterado na juventude.

dessa agitada década de trinta as primeiras obras de pendor claramente socialista, como as peças corais *Into the streets, May First* (1932) e *What do we plant?* (1935), o bailado *Hear Ye! Hear Ye!* (1934), seguidas (e substituídas), a partir de 1935, pelas obras de estilo “populista”, como *El Salón Mexico* (1936), a música para filmes de pendor crítico/social, como *Of Mice and Men* (1939, sobre o livro de John Steinbeck) e, em particular, os três grandes bailados sobre temas do faroeste: *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) e *Apalachian Spring* (1944). A essas duas tendências, a social e a populista/nacionalista dos anos 30, que coincidem com o desaparecimento quase total quer do jazz quer do modernismo radical dos anos 20 (modernismo para o qual Copland se voltará novamente em finais dos anos 50) virá juntar-se, com a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial, o patriotismo bélico, arreigando ainda mais o americanismo da nova fase de Copland, e expressa na mitificada *Fanfarra para o Homem Comum* (1942), uma obra que, pelo seu próprio título, já indica toda uma filosofia. Trata-se aqui do homem comum, do americano médio que vencerá a guerra contra o super-homem nazi, na Europa, e contra os fanatizados soldados japoneses também supostamente superiores, comandados por um Imperador Divino.

Acima de tudo estão porém as quatro únicas contribuições notórias que Copland dará à música para crianças e jovens, sendo que apenas uma delas, a ópera escolar *The Second Hurricane* (1936), é relevante¹⁰⁵.

A decisão de Copland, embora claramente influenciada, como refere Howard Pollack em *Aaron Copland, the Life and Work of an Uncommon Man*, ainda assim é súbita e surpreendente:

“Moved by the spirit of the times, Copland started to write music – out of the blue, as it were – for children and adolescents.” (Pollack, 1999: 303)

¹⁰⁵ As outras são duas curtas peças para piano escritas em 1935, uma das quais, *The Young Pioneers* (1935), revela logo no título o envolvimento directo de Copland com o PC norte-americano e os ideais comunistas da época (negado posteriormente, e compreensivelmente, à Comissão de Actividades Anti-Americanas). O título refere-se aos agrupamentos soviéticos de crianças e jovens, os Pioneiros, semelhantes em organização militarista e espírito doutrinar às Juventudes Hitlerianas, Mocidade Portuguesa, etc. Outra das peças, *What do we plant?*, foi escrita para um coro de raparigas e reflecte algumas das políticas do New Deal, curiosamente próximas das de Estaline a seguir à Segunda Guerra Mundial, em particular a plantação de maciça de árvores. Para colmatar o desemprego juvenil, o governo de Roosevelt enviou três milhões de jovens integrados no Civilian Conservation Corps para as florestas, onde foram plantadas mais de um bilião de novas árvores. Estaline fará o mesmo no final da guerra, neste caso para repor a devastada floresta russa, e Chostakovitch celebrará a iniciativa com a cantata *O Canto das Florestas* (1949). Já nos anos 50, a ópera de Copland *The Tender Land* poderia também, supostamente, ser feita por estudantes avançados, mas as dificuldades e o escopo da obra previnem em geral que a ópera seja feita nessas condições.

Lacónico, mas falando de forma clara e directa como era seu hábito, Copland explica as suas razões, que se aproximam bastante das que nós, pessoalmente, e muitos outros professam hoje em dia, dada a crise de aceitação da música dita “clássica” entre as camadas mais jovens da população:

“Speaking of his interest in composing music for young people, Copland explained rather matter-of-factly, «after all, they grow up and become our audiences.»” (ibid.: 303)

Pollack conclui, com propriedade, que tal desejo “out of the blue” não foi assim tão inesperado, tendo íntima ligação com a situação dramática que a América vivia logo a seguir a 1929:

“But the desire to reach the young – literally millions of whom, devastated by the Depression, lived in poverty, out of school, without jobs – had a strong social impetus. Like many other serious composers of the day, Copland felt the challenge of writing music that would uplift young people and prepare them for the complexities of modern life and art. On another level, such music represented a fighting response to the fascist youth music popular abroad.”¹⁰⁶ (ibid.: 303)

Um ponto importante a considerar nesta asserção de Pollack (via Watkins), é a conexão que é feita entre a música utilitária de Copland e dos restantes compositores das democracias, e a música das juventudes fascistas, contra a qual aquela lutaria. Ao analisarmos este período, chegaremos à conclusão que, exceptuando as letras, obviamente dirigidas para a ideologia que serviam, o estilo e a estética da música social ou politicamente empenhada dedicada à infância e juventude não é distintiva dos vários países que a praticaram, exceptuando as óbvias diferenças qualitativas entre compositores de topo, como Copland e Orff, e compositores menores, e as também óbvias diferenças ligadas ao uso de determinado folclore nacional, como o norte-americano ou o russo. Mas essas são diferenças apenas superficiais. A simplicidade em todos os parâmetros, a vocalidade fácil, os textos simples e directos, o tonalismo/modalismo acessível e até convencional, e a sugestão folclórica ou nacionalista são itens comuns quer a Copland, quer a Chostakovitch, quer a Villa-Lobos, Casella ou Orff quando se tratou de escrever para crianças ou jovens desse ponto de vista. Se a música de Copland lutou contra a música das juventudes hitlerianas, de Mussolini e de outros, lutou com

¹⁰⁶ Pollack faz aqui referência ao livro de T. H. Watkins, *The Great Depression: America in the 1930s* (New York: Little, Brown and Company, 1993).

as mesmas armas, e aproximou-se do Realismo Socialista que entraria tacitamente em vigor na URSS em meados dos anos 30, e depois, já oficialmente, em 1948. Somente a mensagem veiculada pelos textos respectivos, quando estes existem, exceptuando também as diferenças qualitativas que possam existir (ainda assim, por fraco que seja, o libreto de Copland de *The Second Hurricane* nada tem que ver com a doutrinação panfletária, apoteótica e inane de *O Canto das Florestas*, da *Fogueira de Inverno* de Prokofiev ou das muitas outras obras soviéticas dedicadas às crianças, para já não falar das obras alemãs, italianas, portuguesas e espanholas do mesmo teor moralizante ou propagandístico) distingue *The Second Hurricane* das suas rivais totalitárias.

Mais do que panfletárias, as obras de Copland revelam um idealismo sadio, que admirava nos movimentos de esquerda e na política social de Roosevelt um espírito semelhante aos dos pioneiros americanos, que desbravaram um mundo novo e viveram em comunidades solidárias, visão idílica de uma certa América rural hoje desaparecida excepto em enclaves religiosos fanáticos anacrónicos, como os Amish ou os Shakers. Desta visão, mesmo em Copland, esteve sempre afastado o extermínio das comunidades índias, mantendo-se apenas o heroísmo das caravanas de pioneiros brancos. A política de Roosevelt para lidar com a crise financeira e social, para além da criação de empregos para jovens através do já citado Civilian Conservation Corps, e de empregos para adultos através de enormes projectos de construção (barragens, auto-estradas, etc.), teve também uma componente artística e educativa, que visava não só melhorar a auto-estima dos desempregados, como possibilitar-lhes um aumento dos níveis de literacia e de instrução em geral. O apoio às artes, na forma de subsídios, começou nessa altura e estimulou toda uma série de iniciativas. Mas, tão importante quanto isto, foi toda uma filosofia de ajuda mútua e de solidariedade que se espalhou pelos EUA, partindo esta de duas direcções: o governo federal e os movimentos políticos de esquerda, nomeadamente o PC norte-americano. É neste contexto de uma visão social da América, na qual todos se ajudam entre si para construir um futuro melhor, que devemos encontrar as raízes de *The Second Hurricane*, cujo idealismo humanista fará frente, aí sim, aos radicalismos de Brecht e de outros dramaturgos comunistas, inclusive nos EUA, que também preconizavam um

esforço comum em prol do progresso, mas um esforço que podia e devia passar por cima de todo e qualquer obstáculo.

Por outras palavras, Copland e Denby (o libretista) promovem uma lição de entreajuda solidária, na qual os fortes ajudam os fracos, enquanto a moralidade comunista da época, com a qual Copland chegou a “flirtar”, passava a filosofia, já ensaiada na prática – e com resultados trágicos¹⁰⁷ – na URSS, de que olhar aos meios para atingir os fins era um preconceito pequeno-burguês que nunca levaria a nenhuma mudança verdadeiramente revolucionária. Sobre este aspecto será útil comparar *The Second Hurricane* com obras semelhantes de Brecht, como *Der Jasager* (conhecida pelo título inglês de *He Who Says Yes*) e *The Measures Taken* (mais tarde rebaptizada *He Who Said No*), que, aliás, estiveram na génese da obra de Copland, se bem que já antes, em 1931, este confessara a Marc Blitzstein a vontade urgente de escrever uma ópera:

“As early as 1931 Copland confessed to Marc Blitzstein «a terrible yen to write an opera», but it was not until a 1936 commission from Grace Spofford,¹⁰⁸ the director of the Henry Street Settlement, and Lehman Engel, the conductor of the settlement’s children’s choruses, that he had a real reason¹⁰⁹ for doing so.” (ibid.: 304-305)

A ligação com Brecht e Kurt Weill, ao fim e ao cabo os modelos incontornáveis do novo teatro musical revolucionário, é explicada por Pollack em seguida, mas voltaremos mais profundamente a essa questão somente depois de analisar a génese, estrutura e intenções da ópera de Copland:

¹⁰⁷ A colectivização forçada e o assassinio dos grandes proprietários de terras, os Kulaks, darão origem, ainda nos anos vinte e durante a vida de Lenine, a terríveis fomes que mataram milhões de pessoas na Ucrânia e noutras partes da URSS.

¹⁰⁸ Sobre Grace Spofford (1887-1974), uma das mulheres educadas mais dinâmicas da sua geração, podemos ler o seguinte, no artigo de S. Margaret William McCarthy *Grace Spofford: Educator, Internationalist, and Organization Woman*, publicado no *IAWM Journal*, (Fevereiro de 1996: 17-21): “[...] in 1935, she was named to what she came to consider her most important post-Director of the Music School of the Henry Street Settlement School in New York, an appointment that she would hold for nineteen years. Spofford’s decision to enter settlement work was typical of college educated women of her generation, who, in searching out ways to put their education and gifts at the service of society, found in settlement work a perfect outlet for their aspirations. At the Henry Street Settlement, Grace Spofford accessed yet another female network group which would energize her as she continued to work for social reform. From the outset, Grace Spofford continued to use the collaborative processes that had become her modus operandi, surrounding herself with an excellent Music Committee which served as an Advisory Board. Its members included Lillian Wald, Helen Hall, Aaron Copland, George Gershwin, Jascha Heifetz, Felix Salmond, and Harold Taylor. Under Spofford’s guidance, the Music School began to move in ways that made it more meaningful to the lower East Side community and enabled it to continue excellent musical standards and make important contributions to the field of music education. With the enthusiastic support of Henry Street Settlement House Director Helen Hall, the Henry Street Music School strengthened its already excellent programs.” (artigo consultado online em: http://www.iawm.org/articles_html/mccarthy_grace_spofford.html)

¹⁰⁹ Contrariando aparentemente a asserção de Pollack de que Copland teria começado a escrever música para crianças do nada, a não ser a sugestão do “espírito dos tempos”. Sendo a contribuição do compositor neste campo, e exceptuando a ópera, de apenas duas ou três pequenas peças de piano e de coro, podemos efectivamente perguntar-nos se apenas o espírito dos tempos teria sido suficiente para Copland embarcar numa obra desta natureza e dimensões sem uma encomenda específica, e paga. O compositor também não vivia prodigamente nesta época, e chegou a passar por algumas dificuldades até aos anos 50, quando finalmente começou a ter algum desafogo financeiro. É certo que Copland não tornará a escrever nada semelhante, embora tenha vivido mais 54 anos, para o que terá talvez contribuído o pouco sucesso de *The Second Hurricane*, “low judgement” que ainda hoje perdura.

“The resultant work, *The Second Hurricane*, followed along the lines of Kurt Weill and Bertolt Brecht, whose «Lehrstück» (“learning piece”) *Der Jasager (He Who Says Yes)* had recently been performed at Henry Street under Engel’s direction.¹¹⁰ For his own didactic school opera - or «play opera for high school children», as he called it - Copland asked his friend Edwin Denby to write the libretto” (ibid.: 305)

“He [Copland] respected Denby’s libretti as well as his aesthetics, as subsequently propounded in Denby’s article «A Good Libretto» (1936). Denby’s artistic and personal closeness to Brecht and Weill further made him a logical choice for the American «Lehrstück» Copland had in mind.” (ibid.: 305)

Não restam portanto dúvidas de que Copland ficara impressionado com o modelo de teatro musical de Kurt/Weill, não tanto pela música em si (não existe praticamente nada em comum, nesta e noutras obras, entre o estilo de Weill e o de Copland, se exceptuarmos o interesse comum pelo jazz, que nesta época Copland já começara a abandonar), mas pela simplicidade desta e da peça, pelo conceito de acessibilidade, de moralidade implícita, enfim, de “didactismo” de massas veiculados. Recebendo uma encomenda da mesma instituição que levava à cena uma tal obra, imbuído dos mesmos ideais (embora, como veremos, com diferenças subtis mas significativas de atitude moral), e almejando chegar a um público mais vasto e fazer parte do vasto movimento regenerador da economia e da vida norte-americana proposto pelo New Deal da Administração Roosevelt, Copland enveredou naturalmente por um conceito próximo.

Eisler, um dos mais próximos e prolíficos compositores de Brecht, definirá o *Lehrstück* como sendo:

“A political seminar of a special kind concerning questions of strategy and tactics of the party.”¹¹¹ (Steinweg 1972: 20-21)

Não obstante este pendor claramente propagandístico e ilustrativo de estratégias partidárias, ilustrado, em *The Measures Taken* pelo coro que, na canção *Louvor da URSS* canta “o papel da URSS como guia e líder dos destinos do mundo” (Mueller, 1994: 90), Roswitha Mueller considera que a dimensão filosófica do *Lehrstück* não se deve reduzir a essa dimensão panfletária, com o que concordamos, uma vez que o que Copland viu e admirou nesse modelo foi

¹¹⁰ Efectivamente, a estreia norte-americana da peça deu-se nesse local, e por Engel, em 1933.

¹¹¹ Citado em Mueller, 1994: 89.

precisamente e apenas, a julgar pela sua própria ópera, a dimensão idealista e utópica, não a propagandística¹¹²:

“Nonetheless, it should be stressed that the *Lehrstück* cannot be contained as a kind of dogmatic Marxist-Leninist thesis play. It remains a genuinely utopian project. As far as the general goals of the the *Lehrstück* are concerned, these theoretical tenets are not meant to dominate the play as eternal truths.” (Mueller, 1994: 90)

Esta afirmação é corroborada pela própria atitude de Brecht face a algumas destas obras que, após a recepção inicial, foram reescritas em função de uma outra abordagem pedagógica e outra mensagem, como veremos. A ópera, um misto de números musicais corais e números falados, aproxima-a, quer de Weill, quer de Mozart e Da Ponte, quer da opereta ou ainda do musical da Broadway. O estilo musical é deliberadamente simples, e Copland teve clara consciência dessa mudança de direcção:

“I wished to be simple to the point of ordinariness”¹¹³ (Pollack, 1999: 306)

Como porém nota Pollack, Copland não renega algumas das suas marcas estilísticas, e, embora aceite a noção de uma arte utilitária, critica a sua versão alemã, a *Gebrauchsmusik*, nomeadamente (embora Copland não o cite directamente, é a ele que obviamente se refere quando fala da “facilidade de escrita”) a de Hindemith:

“In writing an opera for and about teenagers, Copland naturally simplified his style, drastically curtailing some of the harmonic and rhythmic difficulties long his trademark. [...] Still, the work’s simplicity should not be thought of as simplistic; on the contrary, subtle details of counterpoint, harmony, and color make it a delight for the listener of any age attuned to such things. Moreover, for all its leanness, the work contains a nobility and grandeur, even a grandiosity, as the end of the first act. Copland admitted that he intended the work to be «more ambitious» than mere «Gebrauchsmusik» (“music for the use”); as early as the 1932 Yaddo Festival, he dismissed fears that American music for amateur ensembles might result in a «contaminated» style like German “«Gebrauchsmusik», stating, «I think that’s only because the Germans write music too facilely. It wouldn’t be so easy for us, and that would make the music better.»” (ibid., 306-307)

¹¹² Será importante notar que, e ao contrário de hoje, a palavra “propaganda” e o conceito não eram considerados pejorativos. Quer os nazis (que tinham o seu próprio Ministério da Propaganda), quer os Soviéticos (com a ideia da “Agit-Prop”, ou “Agitação e Propaganda” numa das tão apreciadas siglas russas), usavam aquela que era uma nova ideia do século XX como meio eficaz de difusão das ideias políticas, e as democracias ocidentais, incluindo os EUA usavam o conceito na prática, difundindo filmes, panfletos e livros “educacionais” que, no fundo, eram propaganda sob outra designação. O que não teria interessado naturalmente a Copland seria a menção directa à URSS como líder mundial, ao contrário da ideia de idealismo comunitário generalizado que *The Second Hurricane* veicula.

¹¹³ Citado em Pollack, 1999: 306. Estes comentários, inseridos em Pollack, 1999: 306-307, são retirados das transcrições escritas das conferências de compositores em Yaddo, dias 2 e 3 de Maio de 1932 e inseridas em Copland, A. & Perlis, V. (1984). *Copland: 1900 Through 1942*. London: Faber and Faber.

Pollack afirma que *The Second Hurricane* “upholds the revolutionary ideals of liberty, equality, and fraternity by way of the following parable.” (Pollack, 1999: 305), chamando assim a atenção para o género tão querido a Brecht e, simultaneamente, ao cristianismo, ligação que revela a proximidade entre a prática de difusão de ideias do comunismo brechtiano e a de Cristo que, como sabemos das fontes que existem, explicava as suas ideias às populações ignorantes e às crianças contando pequenas histórias didácticas, ou parábolas¹¹⁴.

O enredo é pois a peça chave desta ópera, pelo que convirá aqui explaná-lo em pormenor, socorrendo-nos da descrição que dele dá Pollack:

“Algures numa cidade do sul do Midwest (mais tarde especificada como Missouri), os estudantes de um liceu local, ávidos de glória, voluntariam-se para ajudar o senhor MacLenahan, um piloto aviador, a entregar comida e mantimentos às vítimas isoladas pela inundação causada por um furacão¹¹⁵. O director do liceu, o senhor Lester, selecciona seis estudantes, entre os catorze e os dezassete anos, para esta missão perigosa: Butch, o presidente da turma (tenor); o avantajado Fat (baixo) e o seu irmão Gyp (barítono); o operador de rádio Lowrie (tenor); e Gwen (contralto) e Queenie (soprano), que possuem conhecimentos de enfermagem. Os seis partem com grandes expectativas, mas uma falha no motor obriga MacLenahan a fazer uma aterragem de emergência num local ermo. O piloto deixa os seis estudantes e os mantimentos num terreno elevado (a que chama Two Willow Hill), e retoma o arriscado voo. Os isolados estudantes encontram um rapaz negro de oito anos, Jefferson Brown (rapaz soprano), separado dos seus pais. Começam então a discutir sobre o que fazer acabam por partir em diferentes direcções, deixando Fat sozinho no monte. Neste momento, um segundo furacão rebenta. Um por um, para o seu mútuo alívio, os estudantes e Jeff regressam ao monte. Percebem agora que deviam ter cooperado e colocado os mantimentos num sítio ainda mais elevado, uma vez que a noite está a cair, as águas a subir, e apenas dispõem de um barco de borracha que não conseguem encher e uma única lanterna. Enquanto esperam, cansados e friorentos, no cimo do monte, consolam-se mutuamente, e acabam por cantar em conjunto a canção tradicional americana *The Capture of Burgoyne*¹¹⁶. Finalmente, um avião de salvamento recolhe-os. Embora mais tarde tenham outra oportunidade de colaborar na ajuda às vítimas da inundação, podem agora apreciar as lições aprendidas em Two Willow Hill: «Ficámos com uma ideia de como é que a vida pode ser / Com toda a gente a colaborar em conjunto / Se cada um de nós não tivesse tentado passar à frente dos outros... um feliz, simples sentimento, / Como a liberdade, como a liberdade, como a verdadeira liberdade.” (ibid.: 305-306)

Esta lição de solidariedade, aprendida através da forma mais dura, é certo, contrastará com a moralidade das primeiras *Lehrstück* de Brecht, ao juntar ao conceito de “um por todos e todos por um” a ideia de que ninguém deve ser deixado para trás, uma extensão daquele. Como também nota Pollack, a inclusão de uma genuína canção tradicional, à qual foram modificadas

¹¹⁴ É interessante notar que Brecht, ateu confesso e marxista convicto, tenha lançado mão de praticamente todos os meios atribuídos a Cristo para a difusão de ideias: parábolas simples e edificantes, contadas na rua, com meios cénicos praticamente nulos, contacto com os espectadores e efeito de distanciamento, etc. Mesmo a dimensão crítica está presente em Cristo, que depois das parábolas se reunia com os ouvintes para discutir o que tinha sido dito. A dimensão utópica de ambas as mensagens e a necessidade de chegar a um vasto público não educado facilitou decerto a escolha dos meios nos dois homens.

¹¹⁵ Aqui Pollack nota que os furacões, formando-se no mar, não viajam muitos quilómetros terra adentro, uma particularidade desse fenómeno climático que iludiu Denby e todos os restantes colaboradores.

¹¹⁶ Esta melodia, e a sua letra, eram notoriamente importantes para Copland, que usará aqui, pela primeira vez em toda a sua obra, uma canção popular anglo-americana genuína.

algumas palavras significativas (a menção religiosa “sweet praise to high Heaven” foi transformada em “sweet praises to Freedom”), foi calculada com toda a exactidão para o momento climático da ópera, e neste aspecto aproxima-se bastante dos critérios da música empenhada da época, nomeadamente de Weill e Brecht:

“The incorporation of «The Capture of Burgoyne»¹¹⁷ serves multiples purposes. Most obviously, it allows the six principals to sing together in their newfound solidarity; in addition, it places their experience in a militant, patriotic context, suggesting a revitalization of the ideals of the Founding Fathers, as does the appropriation of Jefferson’s name for the black farm boy¹¹⁸. This nationalistic context heightens the opera’s relation to the Popular Front¹¹⁹.” (ibid.: 308)

Sobre a influência de Brecht / Weill (mais de Brecht do que de Weill) sobre *The Second Hurricane*, será então altura de comparar um pouco os respectivos temas e a moralidade (ou “Lição”) que ambas procuram transmitir. Em termos da compreensão, quer do enredo quer da “moralidade”, da parábola, e da curta duração da ópera (45’), a faixa etária desta pode ser amplamente estendida. Uma criança de 6 ou 7 anos pode já compreender perfeitamente o espectáculo e absorver a exaltação do espírito de solidariedade que este procura passar. Aliás, como temos vindo a verificar, a linguagem e o enredo são simples e básicos, simples até ao ponto do simplismo que tanto incomodará Thornton Wilder. Nesse aspecto, Brecht tende a ser mais complexo e ambíguo nas peças de maturidade. E, o que ainda podia ser eventualmente desafiante para uma

¹¹⁷ Burgoyne (John Burgoyne, 1722-1792) foi um célebre general inglês que se rendeu, juntamente com as suas 5800 tropas, às forças rebeldes americanas em Saratoga (1777), naquela que foi uma das maiores vitórias americanas da Guerra da Independência e o ponto de viragem decisivo da mesma.

¹¹⁸ Referência a Thomas Jefferson (1743-1826), terceiro Presidente dos EUA (1801-1809), e um dos mais influentes dos Pais Fundadores que redigiram a Declaração de Independência em 1776. Foi também um dos grandes promotores do republicanismo (sistema de governo que não deriva de “república” mas antes dos princípios políticos da Declaração de Independência, e que procurava também conter eventuais excessos possibilitados pela democracia) e da liberdade como valores contra o imperialismo inglês. O personagem Jeff usava, no libreto original, um dialecto que, embora típico, causou embaraços anos mais tarde quando a condição dos afro-americanos começou a mudar nos EUA e a linguagem usada por Jeff podia ser encarada como resultando de um estereótipo racista. Por essa razão, na produção que dirigiu e gravou em 1960 (uma das poucas disponível em CD), Leonard Bernstein, grande amigo e admirador de Copland, purgou o diálogo desse dialecto, decerto com o acordo do compositor (não disponho de dados concretos sobre este pormenor, mas tudo leva a crer que Bernstein não poderia ter tomado essa decisão sem consultar primeiro os autores). No entanto, como nota Pollack, “[...] it should be remembered that Denby and Copland had noble and even, for the time, daring intentions in making racial equality and harmony a subtext of the work” (Pollack, 1999: 310). Copland e Denby não tinham, aliás, alternativa, (e já não falamos do dialecto, mas da acção) senão subalternizar Jeff. Ou retiravam o personagem do libreto, ou o colocavam num papel secundário. Dar a um negro, em 1936, um papel em que este tomasse decisões ou conduzisse os restantes, seria, no mínimo, considerado pouco credível e até risível. Os negros podiam participar, sim, desde que se mantivessem no seu papel de criados simpáticos ou pequenos órfãos ou crianças desamparadas, como é o caso de Jeff. Insinuar o nome de Thomas Jefferson no nome da criança já foi um importante “statement” por parte dos dois autores.

¹¹⁹ A Frente Popular foi uma aliança, entre as duas guerras mundiais, entre os principais movimentos e partidos de esquerda, nomeadamente pelo Partido Comunista Francês. Embora a sua origem seja francesa, e tenha dado origem, em 1936 (ano da ópera de Copland), ao governo socialista de León Blum, a ideia de coligar as esquerdas numa frente unitária comum e as políticas daí resultantes (direito à greve, aumento do salário dos trabalhadores assalariados, férias pagas, criação da noção moderna do “direito de autor”, uma batalha que o próprio Copland assumiu nos EUA, incentivo do desporto e do turismo populares, etc.) tiveram imensa influência noutros países, e não estavam muito distantes de algumas políticas sociais do New Deal. Também o judaísmo de Blum, muito criticado, como seria de esperar, pela ala direita anti-semita pode ter arrastado com ele a simpatia de intelectuais judeus, intelectuais como Copland que, embora não religioso, nunca se esqueceu das suas origens, como atesta o seu trio *Vitebsk* (1929), subtítulo «Estudo sobre um tema judaico».

criança ou jovem de 1936, para as crianças de 2011, habituadas a deslindar bandas desenhadas complexas, cartoons labirínticos e jogos de vídeo com milhões de personagens e possibilidades combinatórias, esta é uma história sem novidades de maior.

O modelo, ou a fonte de inspiração, de *The Second Hurricane*, *Der Jasager*, classificada por Brecht e Weill como uma *Schuloper* (“ópera escolar”)¹²⁰, foi estreada com bastante êxito e igualmente farta polémica em Berlim, em 1930, pelos estudantes da *Akademie für Kirchen und Schulmusik* (Academia para a Música Escolar e Sacra). Tal como em Copland, os cantores solistas dividem-se entre adultos e adolescentes/crianças (o Professor, o Rapaz, a Mãe, e 3 Estudantes, embora em *The Second Hurricane* aos dois adultos sejam apenas dados papéis falados), para além de um coro, e a música de Kurt Weill (pequena orquestra) alterna igualmente com números falados. Mas se o orgânico da ópera é semelhante, e se a intenção didáctica também, já os resultados da “lição” são completamente diversos. Com efeito, o êxito, quer da peça de Brecht quer da música de Weill (que até aí não tinha ainda obtido um sucesso semelhante) foi obtido junto das camadas mais velhas da audiência e especialmente da ala direitista da mesma. Segundo Roswitha Mueller, quer a reacção negativa da maioria das crianças que assistiram à ópera, quer o entusiasmo das hostes à direita do espectro político convenceram Brecht a escrever imediatamente uma segunda versão, diametralmente oposta nas suas conclusões, *He Who Said No*, existindo actualmente as duas versões, sendo que apenas a primeira tem música. Basicamente, a peça é baseada (com pouquíssimas mudanças, e estas apenas superficiais, como a mudança do objectivo da viagem de religioso em secular):

¹²⁰ Numa entrevista concedida em 1930 (In *Bertolt Brecht – Collected Plays: Three*. London: Methuen, 1997), Weill afirma o seguinte: “In *Lindbergh’s Flight* Bert Brecht and I had the schools in mind for the first time. I am hoping to develop this direction further in my latest play, the «Lehrstück» *He Said Yes*. [...] I no longer want to offer «songs» so much as self-contained musical forms. In the process I want to take over whatever I hitherto found right, like what I once termed the gestic approach to music. The melody must give clear expression to the gest. It is clarity, not lack of clarity that has to prevail in all that the composer wishes to express. And [...] this «Lehrstück» has to be a fully authentic work of art, not a secondary piece.” (Consultado online em http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Jasager)

“The process of such rewriting is best documented in Brecht’s two versions of the Japanese Noh play *Taniko* (based on Elisabeth Hauptmann’s translation from Arthur Waley’s *The No-Plays of Japan*). His original play *He Who Said Yes*, which follows *Taniko* very closely, met with strong criticism on the part of the actors/audience, a school in this case. The central «attitude» to be learned in this play is quite similar to the final «lesson» in *The Measures Taken*: the subordination of the individual to the good of the community or the revolutionary cause. Just as the young comrade was «eliminated» in *The Measures Taken* to avoid jeopardising the revolution, the young boy who miscalculated his strength and enlisted in a difficult expedition to fetch medicine for his village was abandoned by his comrades and left to die. This decision was made in the interest of the efficient execution of the mission. The schoolchildren’s reaction to this ending was negative enough for Brecht to rewrite the entire play with a new title, *He Who Said No*. A comparison of the two texts shows that the new version is radically different. Brecht abandoned altogether the theme of individual subordination to the general cause; instead, he turned it into a discussion of the need to change «great old traditions».” (Mueller, 1994: 90-91)

Embora a peça, na sua versão primeira, se baseie totalmente em *Taniko*, a filosofia desta está totalmente de acordo, como vimos, com o credo marxista / leninista de Brecht, que num poema intitulado *An die Nachgeborenen* (“Aos que nascerem depois de nós”, 1934-38) já escrevera nesses mesmos sombrios anos 30:

“Nós, que quisemos preparar o terreno para a paz e a bondade,
Não pudemos nós próprios ser bondosos.”¹²¹

Embora este poema tenha de ser lido na íntegra e associado à reacção contra o nazismo galopante (não esqueçamos que em 1933 Hitler subiu ao poder, e que a segunda guerra começou em 1939, tendo já sido consumado também o destino trágico da Espanha Republicana), não há dúvidas de que Brecht viu na peça *Taniko* não só a confirmação da prática leninista tal como esta estava se tornando já realidade na Rússia comunista, como também a solução radical para acabar com a ameaça nazi: a luta sem contemplações, os fins que justificam os meios. A filosofia desta peça, se bem que arcaica, ia também ao encontro da nova classe dirigente militarista do Japão Imperial, que depois de uma certa abertura ao Ocidente moderno, inclusive aos EUA, recuara para um regime ditatorial alicerçado nos militares reunidos à sombra de um Imperador supostamente divino, cujo código de conduta passara a ser o Bushido dos Samurais de antanho e a ideia de sacrifício individual em nome da comunidade, neste caso, da pátria. Abandonar um camarada ferido à sua sorte, acção que, ainda por cima, parte da aquiescência deste, porque assim é respeitado um

¹²¹ Fonte: <http://harpers.org/archive/2008/01/hbc-90002129>

código cruel mas ancestral, em nome do resultado final, que é o levar a bom termo uma missão, representa uma filosofia japonesa medieval que será transplantada com êxito quer para o Japão dos anos 30 e 40, quer para a Alemanha nazi e para a Rússia Soviética. O soldado-autômato não tem sentimentos, não se sacrifica pelo camarada moribundo mas sim pelo êxito final da missão. Daí a interpretação da frase do poema de Brecht atrás citada não poder ser outra a não ser esta mesma.

Como é que Copland, que em *The Second Hurricane* professa uma filosofia completamente contrária, a da entreajuda pelo bem comum, que tem como lema a obrigação de não deixar nunca ninguém para trás, pode ter ficado bem impressionado por esta peça? Ou terá assistido antes à segunda versão, na qual o rapaz diz “não” à morte sacrificial e recusa o peso da tradição, preferindo a vida à morte, e consegue que os camaradas o transportem de volta sem se importarem com o que as más-línguas da aldeia possam dizer da quebra do hábito milenar? É pouco provável esta hipótese, uma vez que a peça tinha música, e a segunda versão, para a qual Weill se recusou a modificar a sua música, era unicamente teatral. O que é certo é que, resolvendo escrever a sua própria ópera escolar, a sua própria *Lehrstück*, Copland baseou-se em tudo menos na filosofia e na ética contidas na peça de Brecht, totalmente oposta ao espírito de comunidade tão arreigado ainda nalgumas zonas rurais dos EUA, e despertado junto das elites citadinas e dos intelectuais pelos efeitos dramáticos da Grande Depressão e pela política social do New Deal de Roosevelt e políticas culturais da Frente Popular.

A forte ligação de Copland aos credos da Frente Popular, para além dos motivos políticos óbvios (em 1936 os fascismos estavam em alta na Europa e a Guerra Civil de Espanha, na qual tantos americanos participaram do lado dos republicanos, era um ensaio do confronto maior que se seguiria), e do interesse pela cultura e vida francesa após os seus estudos de juventude com Nadia Boulanger, era também devida a uma necessidade pessoal. Tal como Prokofiev, que antes do seu retorno à URSS, e ao contrário do que ainda se vê escrito mesmo em publicações sérias, já começara a simplificar o seu estilo modernista em favor de uma música mais simples e lírica, também Copland já começara a questionar a sua linguagem, mesmo que, depois dos anos 50, se tenha virado (embora não exclusivamente) novamente para uma técnica “difícil”, o

dodecafonismo e atonalismo Schoenberguianos, à imagem de Stravinsky na sua velhice (e com muito menos sucesso do que este, diga-se de passagem). O sucesso imenso das obras populistas de Copland, e o estatuto que a sua longa vida e brilhante carreira lhe concedeu como “Founding Father” da música norte-americana fizeram esquecer as dificuldades monetárias que o compositor sentiu durante quase 50 anos devido à pobreza e escassez das encomendas e dos “royalties”, e a dificuldade que tinha em ver as suas obras tocadas e, mais ainda, bem tocadas, devido às dificuldades rítmicas e técnicas das mesmas, nomeadamente das peças orquestrais. Mesmo que a política e o interesse de Copland pela educação e pela difusão da música nova, sua e dos seus colegas – tarefa que ele assumiu desinteressadamente e a custo da sua própria produção criativa – não tivessem tido o importante papel que tiveram, a evolução de Copland em direcção a um estilo mais simples, acessível e vernacularmente americano estava a caminho, à espera da maturidade artística dos quarenta e da consolidação da sua estética. Coincidiu esta evolução, é certo, tal como em Prokofiev, embora no caso deste, de forma mais dramática devido ao regime autoritário que o acolheu em 1936, com as linhas de orientação da Frente Popular e de outros movimentos sociais, políticos e intelectuais que protagonizavam o uso de melodias populares nas peças de concerto, a criação de música e arte para as massas e para as crianças, enfim, a invenção de uma arte acessível ao cidadão comum e que aproximasse os artistas da sociedade da qual se estavam a afastar desde os finais do século XIX.

Neste particular, *The Second Hurricane* insere-se perfeitamente dentro da linha composicional de quem já tinha escrito *El Salón Mexico* sem nenhuma agenda política, um artista unicamente fascinado pelas cores e ritmos da música mexicana que conhecia graças ao seu amigo e colega, o grande compositor mexicano, Carlos Chavez. Copland não via a simplicidade como um defeito nem uma fraqueza da sua música, mas antes como uma virtude, não obstante, em anos posteriores (talvez com receio de acusações de esquerdismo ou de simplismo estético), se ter referido a esta fase como sendo a de uma “simplicidade imposta” ou “exigida pelas circunstâncias”, ao invés de naturalmente atingida¹²². Fosse como fosse, a imposição que Copland terá

¹²² A célebre expressão “imposed simplicity” cunhada na sua autobiografia de 1939 intitulada *Composer from Brooklyn*, e que mais tarde será lamentada por Copland. Sobre esta questão consultar Crist, 2005: 5 e 9 e Dickinson, 2002: 89.

sentido, ao contrário da imposição feita sobre Prokofiev, esta sim, impossível de ignorar, terá sido uma imposição inserida naturalmente no “ar dos tempos”, nas correntes políticas e artísticas da época, sem que, por isso, se tornasse em prática obrigatória para os artistas. E inseria-se, como vimos, no próprio carácter pragmático, de músico prático, de Copland que, ao contrário de Wagner (por exemplo), escrevia, como afirmava, música simples e directa, sobre pessoas comuns, para gente comum, tal como ele:

“Director Tazewell Thompson has the rare distinction of having staged Aaron Copland’s play-opera, *The Second Hurricane*, written to be performed by a couple of adults but mostly by children aged 8 to 19. This hour-long piece from 1937 is evidently so rarely done that Copland’s publisher, Boosey & Hawkes, doesn’t bother to post information about it on the company website. Thompson mounted *The Second Hurricane* in 1985, at the time of the composer’s 85th birthday, and it occasioned his visiting Copland several times at his home and talking to him about the opera: At our last meeting I asked him, «Is there any last-minute advice you’d like to impart to me?». And he said: «Remember I don’t write about heroes, or gods and goddesses, or mythological creatures with flames coming out of their mouths, or mountains toppling. I enjoy writing about the American landscape and the things that make us unique as Americans. The characters in my opera *The Second Hurricane* – and, hopefully, one day you’ll get the chance to do *The Tender Land* – are very ordinary and simple people. And that’s the thing to remember: my music is very ordinary and simple and straightforward». After a pause, Thompson added, «Now I would never describe his music as very simple and ordinary; I’d describe it as wondrous and great and full of complexities».”¹²³

Uma das melhores virtudes da obra, ainda que esta, como vimos, não tenha obtido grandes favores da posteridade, sendo ainda hoje uma raridade bem guardada, foi, na nossa opinião, o ter influenciado, para além de alguns jovens compositores americanos como William Schumann e Leonard Bernstein, um dos maiores e mais prolíficos futuros grandes compositores de música para (e com) crianças e jovens do século XX: Benjamin Britten. Tendo obtido uma recepção mista na estreia¹²⁴, mais por causa do libreto, que dá uma forma demasiado ingénua¹²⁵ a ideias utópicas, do que da música, a ópera entusiasma extraordinariamente Britten, e dará início à sua importante produção neste campo, até aí limitada basicamente ao pequeno ciclo de canções, para coro de crianças e piano, *Friday Afternoons* (1935):

¹²³ Consultado online em: <http://coopercrier.com/localnews/x54244729/Opera-season-to-highlight-American-composer-Copland>.

¹²⁴ Ironicamente também, a maioria do público na estreia não era constituído por estudantes, nem crianças ou população em geral. Era ao invés uma audiência de patronos das artes, artistas e colunáveis da época, os quais, embora demonstrando o interesse que a música de Copland já então despertava nas elites, eram desadequados face às intenções primeiras da obra.

¹²⁵ O cineasta e amigo de Copland, Thornton Wilder, chegará a confessar pessoalmente ao compositor que, embora admirador da música, tinha achado que o “horrível” libreto continha “all the worst features of the Sunday School, the Boy Scout Movement and those rádio serials where Fred aged twelve helps the F.B.I. clean up a nest of counterfeiters. It sounds to me as tho Mr. Denby had not talked to a young person for thirty years.” (Pollack, 1999: 310)

“The work made friends among the english as well. «I love *The Second Hurricane*», Benjamin Britten told Copland in 1939; he immediately set out to write a children’s opera¹²⁶ of his own, *Paul Bunyan* (1941).” (Pollack, 1999: 309)

Ironicamente, e ao contrário dos resultados e da eficácia que Britten atingirá ao longo da sua carreira a escrever para crianças e jovens, um dos factores que tem impedido uma maior divulgação da ópera de Copland, para além das fraquezas e ingenuidades do libreto, tem sido a dificuldade da música (em termos de execução), muito acima das possibilidades de uma orquestra de escola ou liceu, e exigindo cantores com boas vozes e experiência vocal. Como refere Pollack:

“Other problems prevented the opera from acquiring the kind of wide-spread success Copland had hoped for. For one thing, the typical high school could not really cope with its demands, especially in supplying singers and instrumentalists for its solo and orchestral parts.” (ibid.: 310)

A dificuldade da parte instrumental, tal como a da parte vocal, não se prende tanto aos intervalos usados mas antes aos tempos por vezes vertiginosos e rápidas alternâncias de instrumentos, na abertura, e aos ritmos “jazzísticos” e velocidade de emissão nas partes vocais, embora a escrita seja de uma aparência enganadoramente simples:

¹²⁶ Não consideraríamos *Paul Bunyan* uma “ópera para crianças”, como Pollack parece considerar, mas antes como a primeira tentativa operática de Britten, que abre caminho para *Peter Grimes*, e inclui alguns papéis desempenhados por crianças ou jovens. Porém, se o estilo é uma mistura de Broadway, Weill, Copland e Gilbert & Sullivan, e por isso mesmo relativamente fácil de ouvir, nem o estranho e complexo libreto, nem a duração ou outros factores tornam esta ópera própria para crianças, tal como são, essas sim sem dúvida alguma, *The Little Sweep*, ou *Noye’s Fludde*.

Exemplo 21. Aaron Copland, *The Second Hurricane* (1937), Abertura:

Allegro (♩ = 126-132)

Piano

f

fp

mf

f

8va

Exemplo 22. Aaron Copland, *The Second Hurricane*, Abertura (cont.):

sopr.

alto

tenor

bass

Piano

mp

mp

mp

mp

f

Have you ev - er had an ad - venture?

Have you ev - er had an ad -

A real ad - ven-ture when some - thing real - ly hap-pened,
 A real ad - ven-ture when some - thing real - ly hap-pened, Some - thing
 ven-ture? A real ad - ven-ture when some - thing real - ly hap-pened, Some - thing
 ven-ture? A real ad - ven-ture when some - thing real - ly hap-pened,

like it most - ly does-n't,
 big and ter - ri-ble like it most - ly does-n't, *p*
 big and ter - ri-ble like it most - ly does-n't, And you were a her - o, and *p*
 like it most - ly does-n't, and

Embora não disponhamos da partitura da ópera de Weill (*Der Jasager*) que influenciou directamente a escrita de *The Second Hurricane*, o final de uma outra obra de Weill do mesmo período (um coral quase neo-barroco, no estilo dos corais luteranos de Bach, característica neoclássica de Weill desde as primeiras obras de maturidade, incluindo a mais elaborada e destinada ao concerto, como a 2ª *Sinfonia*) dá-nos uma ideia das diferenças de escrita dos dois compositores, sendo a de Weill, para as vozes, em geral mais acessível e a uma única voz, raramente criando polifonia vocal. Se a *Ópera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenoper*) não tenha sido escrita para crianças, foi no entanto escrita a pensar em amadores, no sentido em que Weill a destinou a actores e não a profissionais do canto, e, ainda assim, aqui e ali algumas exigências de emissão causem algumas dificuldades aos actores, sendo a parte destes hoje em dia normalmente feita por cantores, ou clássicos, ou de cabaret e música ligeira (inclusive da “pop”).

Neste particular, Lopes-Graça, se desafiante em termos puramente musicais, nunca ultrapassou as capacidades vocais quer dos amadores quer das crianças, e tal ter-se-á devido a uma diferença fundamental entre este e Copland: é que, não obstante o compositor americano ser particularmente atento aos pormenores profissionais da escrita (é quase impossível apanhá-lo em falta neste domínio, aprendido através da exigentíssima Nadia Boulanger), ao contrário de Weill e de Lopes-Graça, Copland não tinha experiência no terreno com amadores e crianças. Enquanto Weill frequentava os meios do cabaret berlinense e o teatro infantil da época, enquanto Lopes-Graça dirigia o Coro da AAM e trabalhava com corais amadores e populares, Copland, como vimos, chega a este universo de forma súbita, sem quase nenhuma experiência prévia, se exceptuarmos as poucas pequenas peças para piano e coro já mencionadas, manifestamente insuficientes para servirem como base para uma ópera de quase uma hora de duração. E, se Lopes-Graça nunca chegou a escrever nenhuma ópera para crianças, *A Menina do Mar*, do ponto de vista formal e do estilo, e os vários ciclos de canções para coro infantil e piano levam-nos a lamentar que nunca nenhuma entidade se tenha lembrado de lhe encomendar uma¹²⁷.

¹²⁷ É certo que, quer o conto narrado, do qual Lopes-Graça foi pioneiro em Portugal, quer a ópera infantil, quase tão rara como este à época (conhecemos apenas um exemplo de Fernando Correia de Oliveira, datado dos anos 60, *O Cábula*), foram quase inexistentes em Portugal até muito recentemente, quando uma série de encomendas de ambos os géneros nos finais dos anos 90 (com maior

Ainda neste particular, e não obstante *Die Dreigroschenoper* e *Der Jasager* conterem aqui e ali alguns espinhos vocais, Weill conseguiu, nesta e noutras óperas deste período, escrever de forma simples e acessível quer para amadores/actores/cantores não profissionais, quer para crianças e jovens. Já Copland sobrestimou as capacidades musicais de um liceu médio norte-americano dos anos 30, e mesmo a parte orquestral levanta em geral mais problemas em Copland do que em Weill, excepto nalguns números mais rápidos deste:

Exemplo 23. Kurt Weill, *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), coro final:

$\text{♩} = 40$ Alle
 Ver - folgt das Un - recht nicht zu sehr, in
 Bal - - - de er - friert es schon von selbst, denn
 es ist kalt. Be - denkt das Dun - kel
 und die gro - ße Kal - - - te in die - sem
 Ta - le das von Jam - - - mer schallt.

ênfase no conto narrado) começaram gradualmente a mudar o panorama da música dedicada às crianças no nosso país, encomendas nas quais a *História de uma Gaivota* e *do Gato que a ensinou a Voar* se insere.

Atendendo a que os níveis actuais de qualidade das orquestras e grupos corais em todo o mundo é notavelmente maior do que em 1936, podemos esperar que esta pequena obra saia do anonimato a que tem sido votada e conquiste um lugar nas escolas de música e nas salas de ópera¹²⁸. Essa mudança pode já ter começado com recentes produções de boa qualidade, sendo interessante comparar excertos de duas críticas, ambas do jornal *The New York Times*, a primeira (não assinada) datada de 22 de Abril de 1937 e relativa à estreia, e a segunda datada de 15 de Novembro de 1985 (por John Rockwell) e relativa à produção de 1985 (dada no mesmo teatro da estreia), esta da responsabilidade de Tazewell Thompson, já antes citado:

“*The Second Hurricane* [...] received its world premiere [...]. The work was announced as the first of its kind written by an American composer for performance by children ranging from 8 to 19 years of age. Whether it was intended for youthful audiences or for grown-ups seemed a vague question not easily answered after following the proceedings. But last night it was presented before a large and distinguished audience of adults. [...] That the play was commendably acted, considering all of its chief singing roles were in the hands of children with little stage experience, could not prevent it from becoming pretty dull fare. For after all, this was play «opera» and all that could have lent interest to the innocuous little story would have been music with some sort of dramatic significance. Mr. Copland's musical efforts were largely confined to choral numbers and these, with their lack of melodic inspiration, their constant repetition of empty, dry phrases, soon grew wearisome, especially as they wanted mood with few exceptions and merely halted the action. [...]”¹²⁹

“Of all the celebrations of Aaron Copland's 85th birthday, none is likely to be more charming and historically piquant than the revival of his children's opera, *The Second Hurricane* [...] *The Second Hurricane* was one of a run of ideologically leftist American people's operas created in emulation of the works of Kurt Weill and Bertolt Brecht. But Mr. Copland also wanted to tap into the freshness and vitality of youth. As he says in his recent autobiography: «There's a certain excitement in hearing your music sung and played by an enthusiastic group of youngsters that no highly trained organization of grown-up professionals can produce». The current revival offers convincing proof of that theory. [...] And how the young performers – they range in age from 8 to 23 – pitch in with a verve that is sharpened, not blunted, by the evident discipline with which they have been rehearsed. [...] The vocal performances, especially of the ensemble, sound vigorous and secure, as does the chamber orchestra accompaniment under Charles Barker's direction, and everything can be heard in the sweet, unforced, unamplified acoustics. [...] And one has to admit that Mr. Denby may not have provided quite enough plot to sustain a two-act, 90-minute opera; perhaps the cuts in 1937 weren't such a bad idea. Still, the vivacity and charm of the work and of its performance here easily carry the day. See *The Second Hurricane* now if you can; it's not just a touching tribute to a grand old man, but a stirring testament to ageless youthful spirits.”¹³⁰

Destas duas críticas no mesmo jornal, separadas por quase 50 anos, podemos concluir que, não obstante a música não ser particularmente louvada

¹²⁸ A própria partitura é, lamentavelmente, tão pouco requisitada que a editora, a Boosey & Hawkes, não disponibiliza nenhuma informação sobre a obra no seu site, e não vende uma versão de estudo, estando a partitura somente para aluguer, e à venda apenas o “vocal score” para canto e piano.

¹²⁹ Consultado online em: <http://www.nytimes.com/books/99/03/14/specials/copland-hurricane.html>.

¹³⁰ Consultado online em: <http://www.nytimes.com/1985/11/15/arts/opera-copland-s-secong-hurricane.html>.

na crítica de 1937 (uma opinião minoritária mesmo na altura), o libreto é criticado em ambas. O problema maior, para além da ingenuidade e idealismo simplista, revela-se, do nosso ponto de vista, na falta de acção suficiente para encher um espectáculo de 90', embora a versão gravada por Bernstein, graças aos cortes efectuados, dure apenas 47', tempo mais do que suficiente para uma história que promete acção desenvolta mas que acaba por ser, depois da aterragem do avião, quase completamente estática. Copland investiu muita da sua atenção nos números corais, dando-lhe uma aura de ópera-oratória que, porém, não conseguiu substituir a falta de movimentação cénica originada pelo libreto de Denby, cuja qualidade literária, ainda assim, foi louvada.

Ingénuo, ou pouco conseguido, em termos de libreto, é certo que o idealismo de *The Second Hurricane* pode estar fora de moda, mas esta mini-ópera continua a potenciar um espectáculo que, bem montado, encenado, cantado e tocado, pode perfeitamente proporcionar uma hora de prazer auditivo e visual sem dificuldades de maior quer na montagem quer na execução. Ao fim e ao cabo, óperas com libretos e enredos piores continuam a fazer parte do repertório mundial¹³¹, não havendo razão para, só por isso, descartar uma obra cuja música tem, no nosso entender, imensa qualidade, para além de provir da pena daquele que é unanimemente considerado o maior compositor norte-americano de sempre e, na nossa opinião, um dos mais notáveis de todo o século XX.

¹³¹ Embora, ressalve-se, esta falta atinja, em geral, a *qualidade literária* e não tanto a *eficácia teatral*, que é o que, do nosso ponto de vista, mais falta no libreto de Denby.

5. *Gebrauchsmusik, Spielmusik e Hausmusik.*

Se a política influenciou directamente Copland, Prokofiev, Chostakovitch, Weill, Orff e muitos outros, quer no estilo, quer na função atribuída à música, também influenciou indirectamente outros movimentos do século XX que privilegiaram a música para crianças, jovens, escolas e amadores em geral. Indirectamente porque, no caso de Hindemith, o maior cultor de um dos mais importantes desses movimentos, não houve decretos estatais, nem indicações e sugestões estéticas partidárias, nem o seu autor esteve ligado ideologicamente a algum partido ou movimento político notório. Hindemith era, isso sim, profundamente alemão, profundamente ligado à imensa cultura musical do seu país, nomeadamente à cultura barroca e clássica, a cultura que produziu não só polifonistas como Heinrich Isaac, como criadores de hinos luteranos como o próprio Lutero, e ainda o génio de Haendel, Bach, Beethoven, Wagner, Bruckner e muitos outros. Esta cultura, e uma das suas facetas históricas, o mestre-capela, ou “Kapellmeister”, veio dar as mãos à própria personalidade de Hindemith, um hábil artesão capaz de tocar todos os instrumentos de orquestra, um generoso produtor de obras de todos os géneros e um cidadão interessado em contribuir para a sociedade. Hindemith, tal como Bach e muitos outros, via-se a si próprio como um artesão, renegando a imagem romântica do artista iluminado, portador de uma mensagem metafísica, adorado como um deus, imagem da qual Wagner havia sido o mais lídimo representante.

Este foi também um fenómeno particularmente alemão, que conseguiu produzir um romantismo único no qual coexistiram, mais do que em qualquer outro país, estas duas facetas: a do “Kapellmeister”, o músico burguês “biedermeier”, o artesão, como Mendelssohn (que não por acaso é o maior responsável pela ressurreição da música de Bach), e o rebelde, insociável e iluminado compositor, como Wagner, cujo grande modelo é Beethoven, esse primeiro grande mito da figura do artista criador/deus, cuja arte é uma mensagem de transcendência, comparável à filosofia e mesmo à teologia. Wagner chegará, como sabemos, a mandar construir a sua própria igreja, Bayreuth, à qual se farão ainda hoje verdadeiras peregrinações, e para a qual escreveu o seu “drama sacro” *Parsifal*. Contra toda esta verborreia místico/musical se rebelará Debussy, em primeiro lugar, e muitos outros depois

dele, incluindo, na Alemanha, o jovem Hindemith que, passada a primeira fase expressionista, cromática e quase atonal, se vira, já nos anos 20, e tal como Stravinsky, para um tipo de música que fará, globalmente, parte do designado movimento neoclássico.

Hindemith (1895-1963) faz parte de uma notável geração de compositores da primeira metade do século vinte, como Prokofiev (1891-1953) e Honegger (1892-1955), que, partindo de uma fase inicial iconoclasta, terminarão as suas carreiras como conservadores, ou, pelo menos, como tradicionalistas, ao contrário de Stravinsky, que até ao fim da vida experimentará novas sonoridades e cuja derradeira fase serial ainda hoje é a menos popular de quantas ensaiou durante a sua longa carreira. Exímio executante de viola, para a qual escreverá inúmeras obras que fazem hoje parte do repertório essencial de qualquer estudante ou virtuoso do instrumento, Hindemith só sentirá o chamamento do passado a partir dos anos 20, e essa mudança em favor da objectividade neo-barroca será produto quer dos ensinamentos de Busoni, quer das correntes da época (nomeadamente o exemplo de Stravinsky, já então o líder incontestado da música europeia), quer, como afirmámos, de uma idiossincrasia própria do compositor que só esperava uma oportunidade, chegada a plena maturidade artística aos 30 anos, para se manifestar, e da rebelião generalizada que já desde a última década do século XIX se começara a fazer sentir contra a asfixiante influência de Wagner e dos seus seguidores, acólitos e imitadores. Hindemith já se rebelara não só contra Wagner mas também contra a influência crescente de Debussy.

Debussy partira do cromatismo wagneriano, como muitos outros, para chegar a um estilo próprio que inaugurará indiscutivelmente a música moderna, renegando os piores excessos wagnerianos em favor de uma clareza, luminosidade e originalidade exóticas, elementos caracteristicamente franceses e, simultaneamente, pessoais. Porém, o próprio Debussy acabou por ser, involuntariamente, mentor de toda uma plêiade de imitadores e epígonos, ou, a um nível mais elevado, acabou por influenciar toda uma geração de compositores que o “debussismo”, tal como antes o “wagnerismo”, ameaçava asfixiar. O Expressionismo, de que Hindemith se reclama até por volta de 1919, é um movimento também tipicamente germânico (incluímos a Áustria) que, embora tenha por base alguns princípios hiper-românticos, nomeadamente a

ideia de *excesso*, junta a estes a negação do Impressionismo e escolhe os temas mais violentos, escandalosos e brutais, temas para os quais a crueza e violência do começo da época moderna, a época da psicanálise, da instabilidade política, da guerra mundial, do levantamento do povo e consequente queda das realezas, e da mecanização desumana da sociedade, contribuirão com inúmeras sugestões. O hedonismo de Debussy dá lugar ao masoquismo. Se os faunos, ninfas, sereias e imagens gregas e mediterrânicas substituíram as valquírias, arianos e lendas teutónicas, agora tudo isso é substituído por prostitutas (Berg, *Lulu*), ladrões (Weill, *Die Dreigroschenoper*), soldados frustrados, ciumentos e criminosos (Berg, *Wozzeck*) e freiras sexualmente possesas (Hindemith, *Sancta Susana*). Basta percorrer os libretos das óperas alemãs compostas entre 1910 e 1930 para ficarmos com uma ideia clara desta mudança brutal de mentalidade. O pós-guerra (a partir de 1918 portanto) vai assistir à coexistência do expressionismo, que continuará na música e arte alemã até finais dos anos 30 (Hitler e a guerra encarregar-se-ão de tornar essas obras proscritas) com o neoclassicismo, representado em particular por Hindemith, cujas obras neoclássicas dos anos 20, moderando-se de forma mais clássica a partir de meados dos anos 30, são extremamente agressivas e violentas.

As carreiras simultâneas de Hindemith, Weill e Eisler, às quais poderemos juntar as de Schoenberg, Berg, Webern, Krenek, Schreker, Zemlinsky, Strauss, Orff, Korngold e muitos outros, mantiveram a Alemanha (e a Áustria) como uma das potências musicais indiscutíveis, situação que somente, em termos da composição, só começou a fraquejar com a saída da maior parte destes nomes para os EUA¹³².

A composição de obras para crianças e amadores, nomeadamente de peças que se inserem dentro do género do melodrama, ou de parentes próximos como as novas concepções teatrais de Weill e Brecht, é um fenómeno que, como dissemos, pode ser devido a particularidades pessoais, como em Hindemith, embora a atmosfera aberta às ideias socialistas, que nos anos 20 e começos dos anos 30 passam pela Europa, para já não mencionarmos a influência ideológica e o exemplo da então jovem Rússia soviética, seja

¹³² Efectivamente, os poucos que ficam, Orff, Strauss, Webern e Berg, terão uma sorte ingrata: Berg morre prematuramente em 1935 por causa de uma infecção evitável, Webern é assassinado em 1945 à porta de casa por um soldado americano em circunstâncias ainda hoje misteriosas, Strauss, já bastante idoso quando a guerra deflagra para pensar em sair do país, viverá a partir de certa altura em prisão domiciliária por divergências com o regime de Hitler, e Orff terá uma longa vida mas carregará para sempre o estigma do seu colaboracionismo com os nazis.

igualmente responsável pelo interesse nesta área. Música para todos, e educação musical das crianças, são conceitos que têm de ser compreendidos dentro dos contextos políticos dessa época.

O melodrama, com a sua mistura de música e texto falado acompanhado, permitiu uma maior aproximação das obras ao público e aos amadores e crianças, uma vez que estes, não tendo formação vocal e musical) especializada, ou mesmo nenhuma, na sua globalidade, podem agora participar em obras destinadas à sua ilustração e entretenimento. A influência de Brecht e das ideias ligadas à *Lehrstück*, como vimos no capítulo anterior, é absolutamente essencial no nosso entender, e vai dar as mãos às novas/velhas ideias apelidadas de *Gebrauchsmusik* (“música utilitária”), *Sing und Spielmusik* (“música para cantar e tocar”, também definível como “música lúdica”), e *Hausmusik* (“música doméstica”). A maior parte, se não a totalidade destes conceitos, nunca mereceu uma sistematização teórica¹³³, nem sequer o aval constante dos seus praticantes¹³⁴, o mesmo acontecendo com o neoclassicismo, ao qual estão inerentemente ligados, mas todos eles derivam de uma abordagem moderna de práticas musicais pré-modernas, na maior parte dos casos ainda sobreviventes até meados do século XIX. Efectivamente, a “música doméstica” (parente próxima da *Spielmusik*) é um fenómeno tipicamente “Biedermeier”, uma prática comum nos lares burgueses alemães oitocentistas, austríacos (embora em geral no resto da Europa fosse também praticado), para cuja existência se escreveram não só inúmeras peças originais como arranjos para piano a 4 mãos de peças orquestrais conhecidas, e obras vocais com piano, entre outras. Essa música devia ser simples de tocar, e possibilitar a intervenção de várias pessoas na sua execução.

Quanto à “música utilitária”, esta mais não é do que o prolongamento da função clássica da música até ao advento do de Beethoven, do começo do

¹³³ Calico reforça esta ideia: “Furthermore, the entire category of *Gebrauchsmusik*, while historically significant, has no canonical repertoire because it lacks the institutional apparatus necessary to sustain such a tradition. When it is performed at all, *Gebrauchsmusik* tends to surface in theaters and university theater departments, institutions with largely nonmusical priorities and agendas.” (Calico, 2008: p. 22)

¹³⁴ Hinton é claro sobre esta questão: “[*Gebrauchsmusik*] A term adopted in Germany in the early 1920s, first in musicological circles and then in music criticism. Within a decade it had become a slogan with international currency, causing some of those who had initially contributed to its prominence either to distance themselves from it or to abandon it altogether.” [...] “In different circumstances, on the East Coast of the USA in the early 1950s rather than in 1920s Berlin, Hindemith spoke of his earlier music as though the attendant politics and struggles had never existed. In the preface to his Norton lectures, delivered at Harvard University in 1950, he appeared to take credit for coining the term *Gebrauchsmusik*; at the same time he tried to distance himself from it. History has proved him more successful in the former venture than the latter.” (Hinton, 2001: 619-620)

concerto público, e do Romantismo em geral, quando a música deixou de ser associada a eventos específicos (daí a sua “utilidade”) não musicais, como cerimónias de todo o tipo, banquetes, eventos sociais, festas, etc., e passou a ser considerada unicamente pelo seu valor estético, juntando-se a outras actividades nobres, deixando os compositores de vez (e os artistas em geral) o papel de meros lacaios da aristocracia e da Igreja, cuja função consistia, precisamente, em fornecer regularmente (e a pedido) a música necessária às diversas actividades quotidianas.

Que a qualidade artística possa ter florescido neste meio, deveu-se exclusivamente ao génio de alguns, como Bach ou Haydn. Porém, existem razões para que, dos milhares de músicos e compositores que pululavam na Europa entre a época Barroca e o início do Romantismo, apenas uma mão cheia tenha chegado até nós. Num contexto em que a música servia apenas como produto subserviente, o compositor limitava-se a confeccionar uma música meramente competente, da qual não eram esperadas originalidades nem arroubos criativos. Um compositor era um simples artesão, cuja música devia, antes de mais, ser funcional, como um cesto ou uma cadeira. E é precisamente este perigo que muita da música escrita durante Weimar, por Hindemith e outros, correu: o de não ultrapassar o estádio pré-moderno de música utilitária. Filósofos polémicos e tendenciosos como Adorno não demoraram a atacar o conceito. Adorno considera que a música deste tipo não pode possuir o valor e expressividade da “música absoluta”, o contrário da “música utilitária”, para além de nem sequer ser verdadeira “música utilitária” mas “música utilitária fictícia”, dado que a sua utilidade seria somente “aparente”.

Além do mais, Schoenberg é o único a merecer o epíteto de compositor de “música moderna”. Não obstante a parcialidade que, donosso ponto de vista, Adorno sempre demonstrou em termos musicais, este toca num ponto essencial quando afirma, nas palavras de Hinton:

“No less vitriolic and certainly more extensive were the involved polemics directed against the supporters of *Gebrauchsmusik* by Schoenberg’s apologist Theodor W. Adorno. With his characteristic ear for the news of the day, Adorno eagerly took up the term, albeit in a derogatory sense, as early as 1924, and he continued to write critically about *Gebrauchsmusik* for the rest of his life. He began by dismissing the latest music of Hindemith and Stravinsky as «fiktive Gebrauchsmusik» (1924), music with only apparent utility and little expressive value of the kind he associated with «absolute music». By 1932, in his sociological tract «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», Adorno was using *Gebrauchsmusik* to describe one of four types of contemporary music, the others being «modern music» (Schoenberg), «objectivism» (Stravinsky) and «surrealism» (Weill). He associated *Gebrauchsmusik* above all with Hindemith, whose music he criticized for identifying itself with a fictitious collective. The only use-value of music in capitalist society, he argued, was that of a commodity (in the Marxist sense). Any attempt to restore pre-capitalist immediacy he dismissed as ideology in the sense of «false consciousness». As he concluded in *Einleitung in die Musiksoziologie* of 1962, «*Gebrauchsmusik*, is tailor-made for the administered world».” (Hinton, 2001: 620)

Por outras palavras, Hindemith estava iludido se pensava possível restaurar a prática pré-moderna (ou pré-capitalista, nos termos de Adorno) da música utilitária, e tornar-se num novo “Kapellmeister” da Nova Alemanha, uma vez que numa sociedade capitalista, o único valor/uso possível da música seria o de constituir mais uma comodidade pequeno-burguesa, e não o de formar um verdadeiro valor popular, no sentido mais nobre do termo. Por outras palavras, a música desse tipo apenas reproduziria as condições de exploração quer dela mesma, quer do artista da era aristocrática, mas agora no seio de uma sociedade industrial capitalista.

A posição de Adorno não pode deixar de ser vista como negativamente influenciada pela oposição entre Schoenberg e a Segunda Escola de Viena, seus mentores espirituais, e as novas correntes representadas por Weill e Hindemith:

“The call for socially useful music did not go unchallenged, formulated as it often was in explicitly political terms and as an implicit critique of the Expressionist isolation commonly associated at the time with the Second Viennese School. Schoenberg himself was especially defensive, often construing the reforms proposed by the younger generation of composers as personal attacks: «One demands New Music for all! *Gebrauchsmusik*! But it transpires that no use can be found for it. ...And what use? For want of a use, many of the business-like *Gebrauchsmusiker* have become ideal artists. More ideal than those outmoded ones, who may at least hope for success after they die, whereas the involuntary idealists have composed for particular use and have no hope or desire for the future.»” (ibid.: 620)

Schoenberg, sempre susceptível a ameaças à sua música e ideias, atacará o neoclassicismo de Stravinsky e em particular a nova música de Hindemith e Weill, que obtinham um sucesso que a ele próprio era negado. Vendo-se a si próprio como um Messias da nova música, epítome do artista incompreendido e isolado à força pelos filisteus, mas mantendo ao mesmo tempo sonhos de

grandeza de uma utopia hoje irónica¹³⁵, dadas as voltas da História, Schoenberg negará à *Gebrauchsmusik*, tal como Adorno, qualquer possibilidade de sobrevivência na posteridade, e qualquer possibilidade de esta ser uma música idealista, como a sua, considerando-a antes o produto de comerciantes ávidos que nem sequer se importam com o futuro mas apenas com o presente. Porém, e se é verdade que muitas das obras ligadas ao conceito de *Gebrauchsmusik* não sobreviveram na prática musical actual, muitas outras o fizeram, e tal deveu-se mais à qualidade de umas e de outras do que ao conceito em si, como demonstram as inúmeras obras que ainda hoje são tocadas.

Também a música de Schoenberg, hoje em dia, continua a ser pouquíssimo programada nas principais salas de concerto do mundo, tal como muitas obras “de concerto” de Hindemith perderam igualmente o extraordinário favor do público que haviam conhecido até aos anos 50, pelo menos. Tudo isso se deve a factores históricos de reapreciação dos artistas, à qualidade da música em si, à variância dos gostos, e ainda a outros factores que, em especial, abrangem toda a música composta depois de 1900, não sendo por isso exclusivos de Schoenberg e Hindemith.

Hinton toca igualmente no problema da qualidade e desafia a visão maniqueísta de Adorno que divide a música em dois tipos: autónoma e utilitária. Segundo Hinton, essa divisão não é absoluta, e a maioria dos proponentes da *Gebrauchsmusik*, nomeadamente Weill¹³⁶, insurgiram-se contra a ideia de que esta teria de ser uma espécie de “música de segunda categoria”:

¹³⁵ Basta lembrarmo-nos que Schoenberg pensava, com o dodecafonismo, ter feito uma descoberta que asseguraria o predomínio da música alemã nos próximos 100 anos, ou que a sua música seria um dia assobiada nas ruas pelo homem comum.

¹³⁶ “Recognizing in 1929 that «the idea of *Gebrauchsmusik* has now established itself in all those camps of modern music that it can reach», Hindemith’s contemporary and rival Weill asserted the need for music to be «useful for society at large». To this end he and Hindemith collaborated with Brecht on the experimental piece *Der Lindberghflug*, first performed together with *Lehrstück* at the festival of new music in Baden-Baden in 1929. The question of quality, Weill said, was a separate matter, one that determined whether what he was doing could be considered art. «To have this attitude expressed by a representative of “serious music”», he went on, «would have been unthinkable a few years ago».” (Hinton, 2001: 620)

“The idea of *Gebrauchsmusik* [...] derives first and foremost from methodological reflection; it does not so much capture the essence of music as reflect a perspective of the scholar or listener. [...] The same piece of music can be viewed both in terms of its use-value and in terms of its autonomous features. These two perspectives are not necessarily mutually exclusive. [...] Social autonomy encompasses various aspects of music sociology: the composer’s employment status or sources of patronage, the context of musical presentation and the nature of music’s social function. Aesthetic autonomy also touches on questions of presentation, on how musical objects are approached, as well as on the status of music as a discrete work, on the kind of criticism and interpretation it attracts, and on matters of musical form. [...] One need not subscribe to Adorno’s negative dialectics, which posits social relevance in artistic isolation, in order to appreciate one principal point of his critique: namely, that proponents of *Gebrauchsmusik* could not - or rather would not - relinquish certain facets of their autonomy as composers. They remained modern professional composers, with all the aims and aspirations implied by the ultimately irreversible division of labour. The choice, then, was not a simple one between «autonomy» and «utility», concepts which insofar as they denote types of music exist merely as abstract constructs. Even «autonomous» music has its uses.” (ibid.: 620)

A polémica à volta destes conceitos pode portanto ser encarada como derivando mais concretamente da oposição entre duas estéticas (o novo tonalismo e diatonicismo objectivos de Hindemith e Weill contra o “atonalismo” e dodecafonismo expressionistas de Schoenberg) e duas posições filosóficas antagónicas sobre o papel do compositor na sociedade, do que propriamente sobre a pertinência de escrever para amadores, crianças ou para o grande público em geral, seja para estes ouvirem seja, mais importante ainda, para estes praticarem. Como se verá com as obras posteriores de Britten e Peter Maxwell-Davies, que envolverão não só crianças e amadores como a comunidade em geral (*Noye’s Fludde*, e *Cinderella*, por exemplo), salvaguardada a qualidade da escrita e o valor e originalidade da estética envolvida¹³⁷, é possível esbater a aparente oposição entre música absoluta e música utilitária, pedagógica ou destinada a um fim muito específico, como a música para crianças (que não tem de ser necessariamente pedagógica).

Uma das características mais notáveis das obras utilitárias de Hindemith¹³⁸ e outros (nomeadamente as de Holst, na Inglaterra), era a flexibilidade concedida a certos parâmetros, flexibilidade que era impossível noutros tipos de música, nomeadamente na de concerto. Esta flexibilidade consistia na possibilidade de adaptação aos meios envolvidos e aos recursos

¹³⁷ O medo de que este tipo de música baixasse a qualidade por ter de obedecer a critérios de apreciação massiva foi uma das razões para o descrédito da mesma, ideia presente na época: “A second reason, though, for this discredit was the occurrence to certain composers and their followers that composing music for large-scale public use would lead to a need for them to pander as well to large-scale public taste. Such a concept was anathematic to the art-for-art’s-sake ideal which followed alongside that of community music in Germany since the days of Beethoven, who had ushered in the era of the well-regarded and financially successful freelance composer. Schoenberg wrote to the effect that *Gebrauchsmusik* would hardly out-live its present-day application, while that composed for art and no other purpose would have the only chance at immortality.” (<http://en.wikipedia.org/wiki/Gebrauchsmusik>)

¹³⁸ Entre as quais se contam, exceptuando as colaborações com Brecht, a *Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen* Opus 43/1, os *Lieder für Singkreise* Opus 43/2, a *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* Opus 44, e ainda a colectânea de peças *Sing und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde* Opus 45.

instrumentais e vocais disponíveis. Por exemplo, um instrumento podia ser substituído por outro na falta do requerido pela partitura (sendo que muitas vezes esta apenas especificava se o instrumento era melódico ou harmónico, e o registo pretendido), uma canção podia ser transposta à vontade de acordo com as capacidades vocais do intérprete, números podiam ser cortados ou mudados de ordem, e certas vozes “ad libitum” podiam ser, ou não, incluídas na textura.

Esta flexibilidade estava longe de ser uma prerrogativa da *Gebrauchsmusik* ou da música destinada a crianças *grosso modo*, mas era antes, como já referimos, a recuperação de uma prática comum antes do advento do Romantismo, nomeadamente na ópera, onde as aberturas eram usadas de maneira bastante livre, bem como eventuais interlúdios instrumentais, e as árias eram escritas e alteradas em termos de transposição e exigências virtuosísticas de acordo com os intérpretes, para já não falar da improvisação controlada que eram os recitativos secos acompanhados apenas ao cravo e das liberdades que os próprios intérpretes se permitiam a si próprios, muitas vezes com o acordo tácito do compositor (indo até ao ponto, ainda no tempo de Mozart, de inserirem árias de outro autor na sua parte).

Hindemith, Holst, e muitos outros, limitam-se a recuperar algumas dessas práticas, adaptando-as à sua época e também, na Alemanha, ao espírito didáctico da *Lehrstück* brechtiana, que se destinava, não o esqueçamos (pelo menos na óptica de Brecht, muito embora na prática não funcionasse dessa forma), mais aos intérpretes do que ao público, se bem que o público, no caso de Hindemith, fosse essencial para a recuperação do interesse pela música moderna, tendo chegado (como Britten e Maxwell-Davies, que já referimos atrás) a usar o canto comunitário (“Allgemeiner Chor”) nalgumas obras, como em *Frau Musica*, de 1929, baseada nos textos homónimos de Martinho Lutero e na prática, incentivada por este, da participação activa da congregação na cerimónia¹³⁹.

No prefácio de outra obra escrita com Brecht em 1929 para o Festival de Baden-Baden, cujo título define o género, *Lehrstück*, Hindemith deixa a liberdade estrutural em evidência:

¹³⁹ “On the other hand, *Frau Musica* is inclusive indeed, since literally everyone may participate in the performance. It is particularly this essential idea which is kept in mind in the work’s construction. The opening and concluding choral movements are intended for *Allgemeiner Chor*, which means that everybody present is invited to join in [...] This performance model evokes Luther’s *Deutsche Messe* (1526) in which the participation of an entire congregation within a comparatively fixed framework is a fundamental objective” (Breivik, 2002: 171-185)

“The order given in the score is more a suggestion than a set of instructions. Cuts, additions, and re-orderings are possible.” (Calico, 2008: 20)

A mesma atitude terá o britânico Holst que, durante toda a sua vida, e mesmo depois do sucesso da suite orquestral *Os Planetas*, sucesso que fará dele um compositor internacionalmente reconhecido, não deixará de dirigir e de compor para coros e orquestras de estudantes e amadores, considerando essa uma prática essencial para a sua existência enquanto ser social e músico integrado na comunidade. Tal como Hindemith, Holst não perfilhava nenhuma ideologia política específica, mas o pensamento de ambos sobre esta questão não andava longe das ideias socialistas da altura.

Como refere o seu biógrafo Michael Short:

“In directing an orchestra containing players of various levels of ability, Holst clearly saw himself in the same tradition as Purcell, who wrote music for a girls’ school; Bach, who composed functional music according to the requirements of his employers; and Haydn, who was able to mould his music to take account of the technical abilities of his players.” (Short, 1990: 105)

Se a origem do interesse de Holst pela música “útil” e ligada às necessidades da comunidade derivou não só do seu interesse pela música antiga que, nos primeiros anos do século XX estava já a ser seriamente recuperada, como também das prerrogativas dos cargos que ocupou nos diversos colégios secundários de música durante grande parte da sua vida, já o interesse de Hindemith, em muitos aspectos derivado de pontos em comum com Holst, foi fortemente impulsionado pelo encontro, em 1926, com Fritz Jöde, cuja carismática liderança de diversos movimentos musicais juvenis impressionou o compositor, já então a caminho de um novo classicismo musical que, à noção de uma música prática e acessível, juntaria a formulação de um novo sistema tonal diatónico, e um interesse pelo passado germânico e pela sua cultura e costumes populares, nomeadamente pela música folclórica alemã e pela tradição religiosa e os hinos que dela resultaram:

“In 1926, Hindemith’s encounter with the Musikantengilde, a branch of the Jugendmusikbewegung under the charismatic leadership of Fritz Jöde, caused a turning point in his professional engagement for the musical amateur. Through the enthusiasm of the Musikantengilde Hindemith saw nothing less than the salvation of modern music, since he believed that such a dynamic use of music might prevent the expanding gulf between new music and its audience. An innovative responsibility towards writing music that seriously took into account the basic premises for singing, playing, and musical communication was strengthened even more when he the year after, in 1927, received the position as a professor of composition at the Berlin Musikhochschule.” (Breivik, 2009: 3)

É preciso considerar também a própria política de Weimar¹⁴⁰, que, à imagem do que faria a URSS mais tarde (embora na Alemanha essa política não fosse obrigatória para os criadores nem os condenasse por desobediência), tentará um dirigismo cultural que fomentará uma linha popular em detrimento de formas elitistas de arte:

“A dirigir a «estabilização» da música estava um homem chamado Leo Kestenberg, que, em Dezembro de 1918 assumiu o posto de conselheiro musical do Ministério Prussiano da Ciência, Cultura e Educação. Kestenberg tinha estudado piano com Ferruccio Busoni antes de se tornar membro activo do Partido Social-Democrata. Imbuído do espírito daquela bem-intencionada organização, pretendia afastar as teias de aranha da *cultura elitista* e promover a criação de uma «arte para o povo». Uma das suas instituições modelo era a Ópera Kroll, que apresentava espectáculos não tradicionais às audiências da classe operária. Metade dos lugares destinava-se ao *Volkbühne*, o teatro socialista, a preços adequados aos salários dos trabalhadores manuais.” (Ross, 2009: 189-190)

Assim, podemos já considerar alguns pontos seminais da criação do conceito de *Gebrauchsmusik*, pontos comuns quer aos compositores alemães, quer a compositores de outros países que, de uma forma ou de outra, escreveram obras que se inserem dentro desse conceito, como Holst, Copland, Lopes-Graça e muitos outros. Em primeiro lugar, representa uma reacção contra o conceito romântico da figura do artista, que via este como um ser “iluminado”, isolado da sociedade filisteia e incompreendido por esta, e cujo tempo, como gostava de dizer Mahler, ainda “havia de chegar”, e contra a personificação moderna deste na figura de Arnold Schoenberg, cuja música esotérica e afastamento do público eram vistos como ameaçando o futuro daquela. O artista desse tipo escreve, idealmente, para a posteridade. Ao invés, Hindemith e Holst escrevem para o presente. No seguimento do primeiro ponto, a reacção anti-romântica, objectivista, valoriza as práticas ancestrais da música, que a ligavam à sociedade, nomeadamente a abertura para escrever música

¹⁴⁰ E a das efémeras “Repúblicas Soviéticas”, como a da Baviera, cujo responsável pelo Comissariado para o Esclarecimento do Povo, Gustav Landauer foi uma das mais de 400 vítimas de assassinatos políticos entre 1918 e 1924.

própria para as necessidades e circunstâncias exigidas pela comunidade a quem se destina, e ela própria adaptável aos recursos existentes, a qual não teria de ser confundida, obviamente, com música comercial ou de baixa qualidade. O compositor, seguindo o exemplo de Bach ou Purcell, vê-se como um novo “Kapellmeister”, para o qual nenhuma tarefa é indigna da sua estatura de artista. Esta posição é reforçada em muitos casos, e impulsionada, quer por cargos e funções ligadas à comunidade (ensino de crianças, amadores e níveis musicais não superiores, direcção de festivais corais e outros em comunidades mais pequenas, ou ligação a movimentos juvenis e/ou de cariz politicamente socialista, que promovem a música para todos, etc.), quer por políticas que a impulsionam, caso da República de Weimar, ou do “New Deal” norte-americano. Por fim, e devido já à sua própria linguagem musical, ainda reforçada mais tarde pelas exigências de escrever obras simples e acessíveis e de aproximar o grande público novamente da música moderna, todos estes compositores escrevem dentro de um tonalismo/modalismo diatónico alargado, e de uma ou outra forma de neoclassicismo ou primitivismo (no caso de Orff), estéticas e técnicas que contrastam com o dodecafonismo e “atonalismo” de Schoenberg e da sua escola.

Particularmente importante para este trabalho é o uso de formas melodramáticas na música destinada à comunidade, quer seja o *Lehrstück* brechtiano, quer sejam as peças independentes deste conceito, se bem que seja a forma teatral épica de Brecht que fornecerá os melhores exemplos no campo da música utilitária. A necessidade de contrariar o peso da ópera oitocentista, nomeadamente o peso de Wagner, originou diversas formas de transmitir o texto, e de o ligar à música, desde o quase recitativo *arioso* de Debussy até ao “Sprechgesang” de Schoenberg, passando pela palavra falada de Weill, que recupera a tradição do “Singspiel” mozartiano, bem como novas estruturas dramáticas que foram desde a recuperação da ópera por números, neoclássica, de Strauss e Stravinsky, até aos encadeamentos extremamente rápidos e contrastantes de Berg, influenciados pela nova técnica da montagem cinematográfica. É neste sentido que, a partir dos primeiros anos do século XX, surgem também novas obras que usam o conceito de *melodrama* (ou fala acompanhada por música) ao invés do canto tradicional. Obras como *Pierrot Lunaire* (Schoenberg, 1912), *L’Histoire du Soldat* (Stravinsky, 1918), *Façade*,

(Walton, 1923) ou *Pedro e o Lobo* (Prokofiev, 1936) são apenas algumas das obras mais conhecidas e significativas desta tendência. Não só a fala, ao invés do canto tradicional, é usada em simultâneo com a música, como existem diversas formas de relação entre ambas, e meios de emissão vocal diferenciados, desde a fala ritmicamente precisa e notada de Stravinsky, até à mistura ambígua e flexível entre canto e fala de Schoenberg, passando pela fala ritmada e notada emitida através de um megafone de Walton e pela fala livre mas com o recurso quase inevitável a amplificação de Prokofiev, tudo recursos que, de uma forma ou de outra, renovam o melodrama e constituem-no como uma alternativa ao domínio da ópera, tão omnipresente em finais do século XIX e inícios do XX.

Como refere Calico:

“Accompanied speech became part of the anti-opera stance because it so clearly undermined the melodic and singerly excess of opera” (Calico, 2008: 31)

Referindo-se em particular à peça escrita por Brecht e Eisler, *The Decision* (1930), Calico refere ainda a particularidade das várias secções escritas em fala ritmada para os coros, uma característica nova que, ainda assim, podemos já encontrar em obras bastante anteriores, nomeadamente em *Les Choéphores*, op.24 (1915) de Darius Milhaud:

“Perhaps the most distinctive aspect of *The Decision* is its several pieces of rhythmic speech for the chorus. These range from the brief unaccompanied phrases that affirm the comrades’ decision at the ends of scenarios, to the speech choruses accompanied by steady, eight-note drumming, to rhythmic spoken interjections in otherwise sung choral movements. The effect of the chorus speaking together rhythmically as a collective, accompanied only by drums, is particularly powerful. The speaking choruses became strongly associated with the *Lehrstücke* and with agitprop performances, and would also become a topic of debate under the Third Reich, when they were incorporated into the *Thingspiel* (a form of mass outdoor performance, a historical story framed by a trial, planned in the early years of the Third Reich as the Nazis’ distinctive, monumental theater form). National Socialist Propaganda Minister Joseph Goebbels recognized the choruses’ persuasive power and, «fearful that audiences would find the religious and socialist associations in the speaking choruses too appealing, ordered a nationwide ban on them.»“ (ibid.: 31)

Ao contrário do uso de técnicas melodramáticas em vozes solistas, o uso da palavra coral acompanhada por música, neste caso apenas por percussões¹⁴¹, obteve um efeito considerado politicamente perigoso, não obstante ter permanecido em várias obras de Orff e outros durante a vigência do regime nazi, que primeiro desconfiou de obras como *Carmina Burana*, mas depois, tendo em conta o enorme sucesso obtido por uma cantata inequivocamente “ariana”, e que ia de encontro ao primitivismo e monumentalidade simplista exigidas pelo regime, as englobou no repertório moderno tolerado e até acarinhado.

No caso de Hindemith, o melodrama é apenas usado nas peças em colaboração com Brecht, mas, ao contrário de Eisler, Hindemith usa-o pouco, e apenas na sua forma mais simples:

“Both *Lindbergh Flight* and *Lehrstück* contain brief instances of the simplest type of melodrama, in which occasional spoken lines are delivered over music.” (ibid.: 31)

A recusa de Hindemith em rebaixar a música ao nível de mera servidora do texto de Brecht esteve na origem do desentendimento entre os dois, desentendimento que os afastaria irremediavelmente, e também estará na origem do afastamento entre Brecht e Weill, em favor de Eisler, e depois de Paul Dessau, quando a relação entre o texto e a música ficou irremediavelmente prejudicada. Brecht via a música com desconfiança, temendo a onnipresença desta sempre que era usada como suporte ou comentário a textos. A resposta emocional do público à música, em detrimento do texto, no caso de *Die Dreigroschenoper* foi decerto um dos factores que inibiu cada vez mais Brecht de colaborar com músicos da estatura de Hindemith ou Weill, e mesmo Eisler, claramente superior ao amanuense Dessau. Demonstra também a falácia do argumento de Adorno sobre a pertinência estética do fenómeno globalmente intitulado *Gebrauchsmusik*, ao provar que, nas mãos de compositores de elevado nível e linguagem pessoal, como Hindemith e Weill, a função social da música não tinha de ser necessariamente acompanhada por um abaixamento do nível técnico e estético das obras, e que estes, embora flexíveis na

¹⁴¹ Percussões que já Milhaud usa em profusão em *Les Choéphores*, para obter um efeito de violência que, unido ao poder dos coros falados em ritmos notados, foram a base do sucesso dessa obra. Curiosamente, é precisamente o mesmo efeito de “turba” que Eisler pretendeu obter em *The Decision*, desta vez politizada a intenção, dado que um coro a falar de forma ritmada sobre uma base de percussões evoca necessariamente uma multidão que se manifesta de forma reivindicativa nas ruas, e a textura musical toma pois uma forma, podemos dizê-lo, quase “onomatopeica”.

instrumentação ou nalguns detalhes da estrutura das peças, sempre se recusaram a fornecer mera “música de fundo” para os textos de Brecht, ou seja, música, esta sim, verdadeiramente e unicamente “utilitária” no pior sentido que o termo poderia adquirir na boca do filósofo. O drama maior da *Gebrauchsmusik*, e decerto uma das razões para a negação do conceito em anos posteriores por Hindemith que tinha, de certo modo, cunhado o termo (fosse como fosse era identificado com ele), residiu, mais uma vez, na ligação deste à política, e às ideologias que já então originavam regimes totalitários, fossem de esquerda fossem de direita. Tendo tido origem primeira nas tendências socialistas da democrática e liberal República de Weimar (em íntima conexão com outros movimentos socialistas no resto do mundo, por via também da URSS), rapidamente viu apropriados alguns dos seus métodos pelos fascismos e nazismo emergentes, e mais tarde, pelos regimes ditatoriais do pós-guerra, como o de Getúlio Vargas ou o de Franco e Salazar. Parente próximo quer da *Gebrauchsmusik*, quer das estéticas fascistas, também o Realismo Socialista, com a sua ênfase no folclore, na linguagem tonal, simples e acessível às massas, e nas formas de música comunitárias, como o canto coral, irá desenvolver, à sua maneira ferozmente irracional, o conceito, noutra contexto geográfico e temporal, e noutra realidade política e social.

Hindemith não teria precisado de incentivos políticos para começar gradualmente a interessar-se quer pelo passado quer pelo conceito utilitário da música, conceito que era, como vimos, uma realidade global das artes até pelo menos o primeiro quartel do século XIX. Como bom alemão, com uma formação sólida em contraponto e fuga, e músicos essencialmente prático, capaz de tocar todos os instrumentos de orquestra, de dirigir, de escrever livros teóricos, excelente professor e virtuoso do violino e da viola, Hindemith reunia todas as condições para se tornar no émulo mais genuíno (muito mais do que Stravinsky, completamente fora da tradição clássica quer por temperamento quer por formação e cultura) do neoclassicismo e da música escrita num contexto pré-romântico, utilitário. No entanto, a sua formação, se bem que sólida, foi bastante autodidacta, e o esforço para aprender por si as regras musicais, tal como em Schoenberg e Rimsky-Korsakov, levou-o a afirmar a solidez do ofício duramente adquirido através de escritos teóricos e de um certo pedantismo escolástico que se tornará mais notório nos últimos anos.

No prefácio à nova versão revista do ciclo vocal *Das Marienleben* (1922-1948), revisão que expurgou a obra dos seus modernismos mais chocantes em favor de um equilíbrio mais clássico e mais tonalmente orientado, o compositor dá-nos algumas pistas sobre o seu modo de pensar a música e do caminho que percorreu entre o radicalismo da juventude, e o conservadorismo da velhice:

“[...] But even in the purely musical domain there are sufficient possibilities for sensationalism. Cannot one write unheard-of (and to date literally unheard) harmonies? Melodies so full of genius that no one can sing them, play them, or understand them? [...] (But should not the unswerving modernists, on the other hand, now and then come to the realization that nothing is more wearisome or more futile than the most antiquated of all manias: the rage to be modern?) [...] But this «new», after a thousand variations, has grown empty, while the ancient striving for the spiritual deepening of music is as new as ever. [...] individual harmonies are then considered important only to the extent that they take their assigned places in the working out of the superior harmonic principle - that of tonality. [...] A listener who is willing to follow along this path will undoubtedly feel something of the spirit of this way of working. He will not seek only for the confirmation of preconceived opinions, for stylistic tricks, or for a purely superficial emotional satisfaction.” (Ewen, 1961: 215-216)

Como veremos no capítulo seguinte, este excerto podia ter sido oficialmente proferido por um dos comissários soviéticos para a música a partir de 1937, e seria política generalizada a partir de 1948. Mas foi escrito por um compositor alemão no seu exílio dourado americano, um compositor fugido ao nazismo, mas livre, nesse mesmo ano, 1948, em que os principais compositores soviéticos, entre os quais Prokofiev, foram acusados de formalismo e de comporem música contra o povo, acusação que usou termos semelhantes aos de Hindemith para controlar a música soviética e obrigá-la a ir ao “encontro do povo”. Em 1941, já Prokofiev usa quase os mesmos argumentos que Hindemith para a sua mudança em direcção a uma música mais acessível, e não hesita, ele, o “enfant terrible” da nova música russa, o revolucionário que Lunacharsky quis manter na Rússia revolucionária de 1917 (tal como Hindemith fora o “enfant terrible” da jovem música alemã), em usar o nome de Bach, o ídolo de Hindemith, em favor dos seus argumentos:

“I strive for greater simplicity and more melody. Of course I have used dissonance in my time, but there has been too much dissonance. Bach used dissonance as good salt for his music. Others applied pepper, seasoned the dishes more and more highly, till all healthy appetites were sick and until the music was nothing but pepper. I think society has had enough of that. [...] Music, in other words, has definitely reached and passed the greatest degree of discord and of complexity that it is practicable for it to attain. [...] In that field I am well content with the forms already perfected. I want nothing better, nothing more flexible or more complete, than the sonata form, which contains everything necessary to my structural purpose.” (ibid.: 299-301)

Que o período mais politicamente controlado de toda a história da URSS, e também o mais terrífico, que o período conhecido como o "O Grande Terror" tenha coincidido com a estreia da obra mais popular escrita até hoje para crianças, o conto musical *Pedro e o Lobo* de Prokofiev, pode ter sido algo mais do que uma mera coincidência. Como vimos, toda a Europa e os EUA vivem o final dos anos 20 e todos os anos 30 numa atmosfera onde reinam, lado a lado, a esperança optimista na redenção do pós-guerra e o advento/consolidação dos totalitarismos modernos. Em ambos os lados da barricada, porém, o controlo dos cidadãos e a vigilância da arte no sentido de condicionar esta para servir os propósitos propagandísticos dos regimes serão uma realidade cada vez mais opressiva, à qual a música para crianças e o melodrama em particular, ao usar este género dramático um texto como base da música, não escaparão. Nos capítulos seguintes analisaremos em pormenor esse período sombrio da História e os seus efeitos na música de Prokofiev.

6. “Realismo Socialista” e música para crianças: O “Caso Prokofiev”.

A União Soviética de antes e depois da gradual tomada do poder absoluto por Estaline (Josef Vissarionovitch Stalin, 1878-1953), do ponto de vista da cultura e da educação, foi um país completamente diferente. Bastará comparar as obras compostas por Chostakovitch (1906-1975, o maior nome da música soviética), antes de 1937, obras como o *Concerto para Piano nº1* (1933), as óperas *O Nariz* (1928) e *Lady Macbeth* (1932), ou as 2ª e 4ª *Sinfonias* (1927, 1936), com as seguintes, como as 5ª e 7ª *Sinfonias* (1937, 1941), ou as oratórias *O Canto das Florestas* (1949) e *O Sol brilha sobre a nossa Mãe-Pátria* (1952) para compreendermos que algo de muito grave se passou entretanto.

A jovem Rússia soviética, saída da humilhante derrota na Primeira Guerra Mundial que fez, em 1918, milhares de soldados desertarem e voltarem para casa, durante os anos 20 lutou em simultâneo para conter os russos brancos numa guerra civil que custou milhões de mortos, e para modernizar à força um país maioritariamente analfabeto e economicamente atrasado, quase completamente dependente da agricultura, modernização essa que custou muitas outras vidas e incontáveis sofrimentos.

Não obstante todas essas dificuldades, às quais se juntavam as questões meramente políticas, como os conflitos de poder e ideológicos (entre Lenine e Trostsky, e depois da morte daquele, entre Estaline e Trostsky) e a tentativa de levar a revolução para outros países, a jovem pátria do socialismo mundial procurou logo desde o início dos anos 20 empenhar-se na formação de um “homem novo”, de se afirmar através de uma nova arte e cultura, e os resultados dessa política de abertura a experiências radicais foram espantosos sob todos os pontos de vista: do cinema de Eisenstein e Vertov, à música de Chostakovitch e Mossolov, da pintura de Malevich ao teatro de Meyherhold, da poesia de Maiakovsky ao “design” gráfico e à criação de logotipos, que antecipam a era actual, a cultura soviética em apenas 10 anos criou todo um novo paradigma estético e apresentou-se ao mundo como um dos locais efectivamente mais revolucionários nas artes, fazendo jus ao que se passava na política. No entanto, por alturas da Segunda Guerra Mundial, vários destes homens tinham sido já mortos, torturados, ou presos pelo regime, e os restantes, avisados directa ou indirectamente para mudarem de rumo, conformavam-se,

por vezes ao ponto de desaparecimento total de qualquer traço distintivo da sua anterior personalidade artística, com as doutrinas ideológicas e orientações estéticas oficiais.

Dada a complexidade desta matéria e as questões que provoca, e a influência que Prokofiev tem tido na música do autor deste trabalho, nomeadamente na relação de citação que este promoveu entre um dos temas de *Pedro e o Lobo* e a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, e não podendo naturalmente aqui desenvolver esta temática em todas as direcções, dividimos este capítulo em duas secções que analisarão as condições políticas que condicionaram a estética musical e a educação das crianças na URSS durante a vida de Prokofiev (que usaremos como modelo da música soviética melodramática para crianças), depois da abortada acção de Lunacharsky (o Comissário para a Educação e Cultura da era pré-Estaline), a problemática acerca da mudança do seu estilo “ocidental” para o intitulado “estilo soviético” e a relação desta suposta mudança com a sociedade que Prokofiev encontrou ao voltar definitivamente para a URSS em 1936, e, por fim, analiso e comparo as três obras infantis de maior envergadura do compositor, escritas já na URSS: *Pedro e o Lobo* (1936), *Winter Bonfire* (1949-50), e ainda a *A Guarda da Paz*, se bem que apenas as duas primeiras estejam integradas no género do conto musical, ou conto narrado, e só a primeira possa ser qualificada como um melodrama.

6.1 O “estilo ocidental” e o “estilo soviético” de Prokofiev.

Muito se tem comentado – em praticamente toda a literatura sobre Prokofiev – a aparente mudança da estética modernista do compositor em favor de uma estética mais simples, tonal e melódica, dirigida ao público soviético e imposta pelo Estado. Sabemos que a estética oficial promovia esse caminho e que os compositores, em maior ou menor grau, acabavam por segui-lo. Porém, do nosso ponto de vista, reduzir a origem da evolução estilística do compositor a apenas uma causa é cair no mesmo tipo de simplismo de que este é acusado ainda hoje. A pertinência para esta dissertação da análise da evolução em direcção a uma música mais acessível, mais clássica, em desfavor dos radicalismos modernistas dos anos 20 torna-se ainda mais evidente se pensarmos que a quase totalidade das obras de Prokofiev dirigidas às crianças, *Pedro e o Lobo*, *7ª Sinfonia*, *Winter Bonfire*, *A Guarda da Paz*, e *Summer Day* (orquestração de *Children's Music*) foram compostas já durante o período final, soviético, do compositor¹⁴².

A natureza da música de Prokofiev, desde o início, foi sempre a de um melodista de excepção, sendo que as suas melodias tendem a ser diatónicas, construídas sobre um harpejo, como as melodias do Classicismo, aqui e ali com um sabor modal ou uma rápida inflexão cromática. O ritmo quaternário e a característica de marcha das melodias são dois outros ingredientes encontrados com frequência, quer nas obras do período ocidental, quer nas obras do período soviético¹⁴³. O que muda (esse sim um factor que influencia bastante a percepção da música de Prokofiev), é a orquestração e a harmonização das melodias. O carácter “ácido” das obras dos anos 20, como a *2ª Sinfonia*, a *Suite Sita*, ou o *Quinteto opus 39*, deriva em grande parte do uso de técnicas em voga na altura, como a bitonalidade. Muitas dessas técnicas, totalmente estranhas a Prokofiev, que usa em geral uma abordagem muito pessoal da tonalidade, foram usadas nos anos imediatamente seguintes a 1914 devido, em grande parte, à

¹⁴² Uma obra muito anterior, *O Patinho Feio*, sobre a popular história de Andersen, para canto e piano, de 1914 (orquestrado em 1932), exceptuando a história em si, nada tem que ver com crianças, e Prokofiev não a pensou para ser ouvida por crianças, embora por vezes apareça associada à sua restante música deste género, dado o título, em discos e artigos. É uma obra que revela as influências do simbolismo, do decadentismo russo, e de Scriabine no jovem Prokofiev. Quanto a *Children's Music*, de 1935, embora ainda composta fora da URSS, está de tal modo próxima cronologicamente do retorno do compositor à pátria (antecede de dois números de “opus” apenas *Pedro e o Lobo*) que facilmente se poderia englobar dentro deste grupo, não o fazendo nós unicamente por respeito à cronologia.

¹⁴³ Esta divisão é feita apenas para facilitar a cronologia, dado que a tese deste artigo é precisamente provar que não há um corte entre os dois momentos temporais e geográficos. Aliás, durante os primeiros cinco anos dos anos 30, Prokofiev viajou constantemente entre o Ocidente e a URSS.

rivalidade (amplamente documentada em cartas, no diário e em testemunhos pessoais) entre ele e Stravinsky. Esta rivalidade, misturada com admiração mútua (mais da parte de Prokofiev em relação a Stravinsky do que deste em relação a Prokofiev), tem o seu ponto de partida em *Petruska* (1911), e mais ainda em *A Sagração da Primavera* (1913), os dois maiores sucessos, juntamente com *O Pássaro de Fogo* (1910), de Stravinsky e dos *Ballets Russes* de Diaghilev. Prokofiev escreverá quatro bailados para a mesma companhia, e ver-se-á sempre confrontado com o sucesso de Stravinsky. O uso de técnicas características dos melhores bailados deste, como a bitonalidade, a politonalidade, os rimos brutais e a orquestração brilhante, encontram o seu paralelo nos três bailados iniciais para Diaghilev, que procurava explorar o sucesso de Stravinsky e ultrajar o público (obtendo assim os chamados “succès de scandale”, que agitavam a sociedade parisiense mas lhe rendiam enorme fama), os bailados *Ala and Lolli* (1915), *Chout* (1915, estreado em 1921), *Le Pas d’Acier* (1925). Poderemos ainda juntar a estas obras o *Quinteto opus 39*, pensado também originalmente como música para um bailado de uma companhia itinerante de dança e circo¹⁴⁴, e cujas sobreposições politonais se harmonizam com os acordes acerbos dos três bailados mencionados.

O derradeiro bailado escrito para Diaghilev, *Le Fils Prodigue* (1929), embora ainda não tão tradicional como *Romeu e Julieta*, composto apenas 6 anos depois, mostra no entanto já a evidência que algo estava a mudar na estética do compositor. Prokofiev vira-se cada vez mais para a pátria abandonada ao não conseguir o sucesso que almejava (como compositor¹⁴⁵) na Europa e nos EUA, onde a sombra, respectivamente, de Stravinsky e Rachmaninov lhe impediam o acesso ao primeiro lugar. Uma rápida vista de olhos sobre declarações públicas de Prokofiev publicadas em entrevistas jornalísticas entre 1930 e 1934, demonstram que o compositor escolhera, ao invés de tentar lutar com as mesmas armas contra as correntes estéticas que imperavam nos meios “avançados” parisienses da altura, armas que lhe eram estranhas, uma segunda via, a da recuperação de elementos que faziam já parte da sua natureza, e que haviam sido postos de lado, parcialmente, durante os

¹⁴⁴ Título original: *Trapèze*.

¹⁴⁵ Porque, como pianista, esse sucesso era garantido. Aliás, já na URSS, Prokofiev deixará praticamente de dar concertos pois o trabalho de os preparar tirava-lhe demasiado tempo para compor, a sua actividade principal. Os seus próprios concertos para piano possibilitavam-lhe duas coisas: rendimentos, e o poder, como Mozart, tocar a sua própria música.

anos 20. Nomeadamente, a simplicidade e o papel e peso da melodia, e o excesso de dissonância e agressividade da música:

“I strive for greater simplicity and more melody. Of course I have used dissonance in my time, but there has been too much dissonance.”¹⁴⁶ (Ewen, 1961: 299-300)

“Music, in other words, has definitely reached and passed the greatest degree of discord and of complexity that is practicable for it to attain.” (ibid.: 301)

“Therefore, I think the desire that I and many of my fellow composers feel, to attain a more simple and melodic expression, is the inevitable direction for the musical art of the future.” (ibid.: 301)

“[...] there is an immense desire to win back to simplicity, to reach again, as it were, a clear spot in the forest and chart the course of music anew. And here is a striking thing, though significant of just what if anything each must judge for himself: there is a return to classic forms that I feel very much myself.” (ibid.: 301)

Prokofiev também não esquece de referir o papel da forma clássica, nomeadamente da forma-sonata, essencial para quem escreveu 9 sonatas para piano, 7 sinfonias, e várias outras obras de câmara estruturadas dessa maneira:

“In that field I am well content with the forms already perfected. I want nothing better, nothing more flexible or more complete, than the sonata form, which contains everything necessary to my structural purpose.” (ibid.: 301)

Finalmente, factor não despreciando, a desilusão com o Ocidente, que o impede de ser o primeiro compositor, e a nostalgia, sempre presente nos exilados, da mãe-pátria:

“Foreign air does not suit my inspiration, because I’m Russian, and that is to say the least suited of men to be an exile, to remain myself in a psychological climate that isn’t of my race. My compatriots and I carry our country about with us. Not all of it, to be sure, but a little bit, just enough for it to be faintly painful at first, then increasingly so, until at last it breaks us down altogether.”¹⁴⁷ (Jaffé, 1998: 115)

Se compararmos estas declarações com as declarações feitas já na URSS ou feitas no Ocidente ainda, mas com o caso soviético a ser equacionado, chegaremos à conclusão que, esquecendo por momento que a estética era imposta de cima, do Poder, Prokofiev segue um caminho já iniciado antes. Se a origem deste processo se deveu às desilusões e dificuldades com algumas das suas mais importantes obras, quer em França quer nos EUA (como as óperas *O*

¹⁴⁶ Entrevista de Prokofiev a Olin Downes (1930), do *The New York Times*.

¹⁴⁷ Entrevista de Prokofiev a Serge Moreux (Junho de 1933).

Amor das Três Laranjas e *O Anjo de Fogo*, sendo que esta última nunca a chegará a escutar em vida), com a competitividade entre ele e outros compositores, e ainda com a perspectiva de agradar ao poder soviético para poder regressar à Rússia de braços abertos, não é menos certo que, como veremos através dos exemplos musicais, o período russo só cimenta aquilo que desde o início caracterizou a música de Prokofiev: uma melodia e uma harmonia tonais, mas de uma frescura e originalidade sem par.

Também não será demais salientar que, ainda que não tivesse existido nenhuma imposição governamental em relação à estética, Prokofiev não poderia deixar-se ficar indiferente à ânsia por cultura e música que as grandes massas soviéticas demonstravam. Como em qualquer regime totalitário, nem tudo foi mau, nem tudo foi criminoso, se bem que as vantagens do regime não possam justificar tudo o resto. E, na URSS, a alfabetização e educação artística em geral, e musical em particular, foram levadas a um ponto extremo, sem paralelo em mais nenhum país à época. Como Prokofiev descobre, maravilhado, existe na URSS um vasto público ansioso de o ouvir, e praticamente virgem, sem os preconceitos dos parisienses “blasés” que tanto detestava:

“According to Nicolas Nabokov, «Prokofiev welcomed the official edict¹⁴⁸ as a realization of some of his own ideas about the function of music.»: «I always wanted to invent melodies... which could be understood by large masses of people - simple, singable melodies.» This he considered to be the most important and difficult task of the modern composer.” (ibid., 1998: 127)

“What we need above all is great music, i.e., music that will be in keeping both in conception and technical execution with the grandeur of the epoch. Such music would be a stimulus to our own musical development; and abroad too it would reveal our true selves... The composer must take into consideration the fact that there are thousands of people in the Soviet Union who are discovering music, people who, in the past, would have been resistant of indifferent to it, and it is this new situation that the Soviet composer must consider today”¹⁴⁹ (ibid.: 133)

“Above all, it must be melodious: moreover, the melody must be simple and comprehensible, without being repetitive or trivial... The simplicity should not be and old-fashioned simplicity, but a new simplicity.” (ibid.: 133)

¹⁴⁸ Resolução de 23 de Abril de 1932 do Comité Central, que, para além de dissolver uma série de organizações musicais existentes, preconizará, quatro anos antes do editorial do Pravda de 1936, e dezasseis anos antes das resoluções de 1948, o conteúdo socialista das obras, e aconselha os compositores a escreverem estas numa linguagem acessível às massas.

¹⁴⁹ Citação do excerto de um artigo de Prokofiev publicado no jornal “Izvestiya” (16 de Novembro de 1934), intitulado “O Caminho da Música Soviética”.

“I have never neglected the importance of melody in my work, as melody is the fundamental element of all music. Over the years, I have worked as improving the melodic quality of my compositions. To create a melody that is instantly understandable and to ensure that that melody remains original is very difficult to a composer, especially if his listener is not initiated to music. From this point of view, composing more elaborate melodies remains easier.”¹⁵¹ (ibid.: 202)

A principal melodia de *Pedro e o Lobo* demonstra algumas das características mais comuns do melodismo prokofieviano. O dó maior inicial, numa melodia baseada no harpejo da tónica, e escrita num quaternário com carácter de marcha ligeira e rápida (que, no fim da obra, se transforma numa verdadeira marcha triunfal), sofre uma inflexão súbita para uma terceira Maior abaixo (Láb Maior) de Dó logo no 3º compasso¹⁵². A melodia será então repetida mas desta vez, em Mib maior, tonalidade da qual o Láb M anterior é a dominante:

152 Mas, atendendo a que antes da mudança temos o acorde da dominante, Sol M, a mudança dá-se efetivamente para uma segunda menor acima da dominante, uma versão cromatizada, típica de Prokofiev, da tão comum cadência interrompida ao 6º grau, usada genialmente por Mozart noutro contexto, ou ainda uma versão no modo maior e sobre a dominante, de uma modulação através da 6ª Napolitana. Seja como for que a interpretemos, ambas são possibilidades cromáticas e originais mas dentro de um contexto tradicional, facilmente explicáveis através da harmonia clássica.

Observemos então exemplos do período pré-soviético, por ordem cronológica, e comparemos as suas características com as do período posterior. Uma das obras mais líricas e mais populares do jovem Prokofiev é o *Concerto para Violino nº1*, em ré Maior, tonalidade clássica dos concertos para violino. Sobre um fundo de trémulos, que fazem lembrar o início do *Concerto para Violino* de Sibelius (1903), a melodia desenvolve-se à volta do harpejo de ré Maior, num movimento dominante-tónica característico:

Exemplo 25. Sergei Prokofiev, *Concerto nº1 para Violino* (1917), 1º and.:



O terceiro andamento retomará, depois de um “scherzo” mais endiabrado do que agressivo, o lirismo do início. O tema do fagote que introduz o andamento antes da entrada do violino solo é um precursor do tema do avô de *Pedro e o Lobo*, enquanto a melodia do violino é novamente construída sobre um harpejo, neste caso o de mi♭ Maior (numa harmonia predominantemente de sol m, com uma nota dissonante agregada, dó#). O uso de “ostinati” no acompanhamento, bastante comum no jovem Prokofiev, será mais moderado posteriormente, mas encontramos ainda bastantes exemplos desta técnica, que contribuirá para a atmosfera “martelada” e em estilo de “toccata” tão do agrado do compositor desde o *1º Concerto para Piano* e da *Toccata*, opus 11, para piano, ambas as peças de 1912:

Exemplo 26. Sergei Prokofiev, *Concerto nº1 para Violino* (1917), 3º and.:

Moderato

Clarinetes

Fagotes

Violino solo

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

p con precisione

mf

p

mp

pp

pizz.

arco

Também de 1917 (começadas em 1915) são as 20 miniaturas pianísticas intituladas *Visões Fugitivas*, duplamente importantes não só pela qualidade intrínseca da música, mas também por algumas terem sido compostas no meio dos tumultos da Revolução. Não obstante terem sido, tal como o título, inspiradas por alguns versos do poeta simbolista russo Balmont, os acontecimentos dramáticos que se desenrolavam à volta do compositor não deixaram de o afectar. É no dia 15 de Abril de 1918 que Prokofiev estreia

pessoalmente as *Visões*, e alguns dias após, noutro concerto em que estreia a *Sinfonia Clássica*, recebe os cumprimentos do Comissário do Povo para a Instrução Pública que sabe da intenção de Prokofiev de deixar a Rússia para partir para os EUA. Lunacharsky¹⁵³ pretende reter o compositor, e assegura a Prokofiev:

“Vous êtes un révolutionnaire dans le domaine de la musique, tandis que nous, nous le sommes dans celui de la vie. Nous sommes faits pour travailler la main dans la main. Toutefois, si vous désirez partir, je ne m’y opposerai pas.” (Samuel, 1960: 66)

Quinze dias mais tarde, a 27 de Maio de 1918, Prokofiev deixa a Rússia. Quer as *Visões Fugitivas*, quer os *Contos da Avozinha* revelam um Prokofiev límpido e simples, quase modal. A primeira peça das *Visões* e a quarta dos *Contos* usam melodias isentas, ou praticamente isentas, de alterações cromáticas, algo que também sucede no 1º andamento do 2º *Concerto para Piano*:

Exemplo 27. Sergei Prokofiev, *Visões Fugitivas* (1917), nº1:



Exemplo 28. Sergei Prokofiev, *Contos da Avozinha* (1918), nº4:



O bailado *O Bobo* (“Chout”) é uma das mais substanciais obras deste período, e o segundo dos quatro bailados escritos para Diaghilev. Embora escrito ainda sob a influência de Stravinsky, o génio melódico de Prokofiev (que raras vezes usou melodias folclóricas, ao contrário de Stravinsky e da maior parte dos compositores soviéticos) é imediatamente reconhecível. Algumas das melodias destacam-se pela simplicidade diatónica, que desmentem

¹⁵³ Para um maior conhecimento do papel de Lunacharsky na vida cultural deste período, consulte-se Fitzpatrick, 2002.

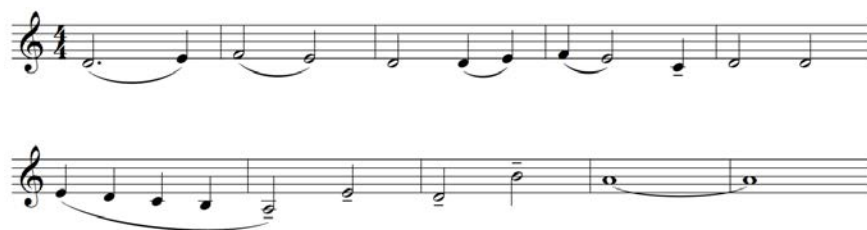
à saciedade a ideia de que Prokofiev só começou a escrever música simples e diatônica na URSS:

Exemplo 29. Sergei Prokofiev, *O Bobo* (1915, rev. 1920):



Algumas outras sugerem a influência do canto gregoriano, na tradição ortodoxa russa, material que Prokofiev voltará a usar na cantata *Alexandre Nevsky* (1938):

Exemplo 30. Sergei Prokofiev, *O Bobo* (1915, rev. 1920):



Também as marchas célebres que o compositor escreverá na URSS possuem antecedentes interessantes nesta e noutras obras, como a ópera *O Amor das Três Laranjas*. Uma das marchas de *O Bobo* podia perfeitamente ter sido escrita para *Pedro e o Lobo* ou para qualquer outra das obras soviéticas:

Exemplo 31. Sergei Prokofiev, *O Bobo* (1915, rev. 1920):



Embora mais raras, melodias que recorrem a escalas e modos primitivos, como o pentatónico, fazem também a sua aparição nalgumas obras deste período, algo que não é tão usual no período soviético, em que o tonalismo se torna mais clássico e de cariz mais “romântico”, embora existam, ainda assim, alguns exemplos (cantata *Alexandre Nevsky*):

Exemplo 32. Sergei Prokofiev, *O Bobo* (1915, rev. 1920):



O 3º *Concerto para Piano*, uma das obras mais populares de Prokofiev, e mesmo na URSS o mais tocado, e não obstante a brutalidade “fauve” de alguns momentos, conquistou desde o início uma grande popularidade, para a qual contribuiu a sua estrutura concisa em três andamentos, e a clareza das suas melodias, também elas construídas em grande parte à base de linhas puras, com poucas ou nenhuma alteração, que lhe dão um sabor modal próximo da 1ª das *Visões Fugitivas*:

Exemplo 33. Sergei Prokofiev, *Concerto nº3 para Piano* (1921), 1º and.:



Exemplo 34. Sergei Prokofiev, *Concerto nº3 para Piano* (1921), 3º and.:



Curiosamente, dado que foi escrita como um exercício de composição influenciado por Haydn, a *Sinfonia Clássica*, tal como *Pedro e o Lobo*, não só é uma das obras mais célebres do compositor, como contém em si a maior parte dos elementos que irão predominar no período soviético, nomeadamente o classicismo da estrutura (e a forma-sonata que Prokofiev tanto exalta), e a melodia diatónica com inflexões modulantes inesperadas mas perfeitamente tonais (como o tema de Pedro em *Pedro e o Lobo*). Aliás, não surpreende sabermos que Prokofiev usará, de forma alargada, a Gavotte do 3º andamento no seu maior bailado soviético, *Romeu e Julieta*.

Exemplo 35. Sergei Prokofiev, *Sinfonia Clássica* (1917), 2º and.:



Exemplo 36. Sergei Prokofiev, *Sinfonia Clássica* (1917), 3º and.:



Exemplo 37. Sergei Prokofiev, *Sinfonia Clássica* (1917), 4º and.:



Finalmente, um dos “ex-libris” do compositor é a marcha que escreveu para a ópera *O Amor das Três Laranjas*, rapidamente reduzida para piano pelo próprio Prokofiev, e mais tarde ainda adaptada a outras formações e usada, tal como a Gavotte da *Sinfonia Clássica*, noutras peças do período soviético, embora de forma mais disfarçada. Esta é uma melodia mais complexa na sua estrutura formal, mas que, porém, continua a usar a maior parte dos elementos que tornam a música de Prokofiev tão distintiva, nomeadamente a sua abordagem original da tonalidade clássica:

Exemplo 38. Sergei Prokofiev, *O Amor das Três Laranjas* (1919-21), “Marcha”:



Não obstante a manutenção de elementos que tornam a sua música sempre pessoal independentemente das circunstâncias mais ou menos castradoras do pleno uso das suas capacidades, como a rivalidade com as correntes modernistas na Europa, ou os problemas com o regime soviético, não há dúvidas de que Prokofiev se dirige cada vez mais em direcção a um estilo de maturidade mais tradicional, acessível, menos agressivo e mais romântico de carácter. Isso nunca esteve em causa, mas apenas a ideia de que essa mudança é súbita, foi provocada pela imposição do Realismo Socialista, e resultou em obras menos interessantes dos que as obras do período ocidental. Como temos visto, há não só uma evolução gradual em direcção a um estilo mais clássico/romântico como as linhas essenciais desse estilo já se encontram nas obras anteriores, e nalguns casos (*Sinfonia Clássica*) estas até serviram de modelo para obras posteriores. Essa mudança efectiva-se nos anos 30, antes ainda do retorno definitivo à URSS, e convirá ainda salientar o papel importante que os EUA tiveram nessa evolução, dado que o gosto mais conservador dos norte-americanos e a procura de sucesso por parte de Prokofiev

levaram-no a repensar o seu estilo parisiense, mais agressivo, como vimos, devido às imposições de Diaghilev, à rivalidade com Stravinsky, e ainda às expectativas sempre altas, mas fugazes, do volúvel público francês. A própria marcha que citámos, da ópera *O Amor das Três Laranjas*, foi introduzida na ópera propositadamente com o intuito de cativar o público americano com um “hit”, o que efectivamente resultou, se bem que a ópera, na sua totalidade, não tenha obtido o sucesso esperado.

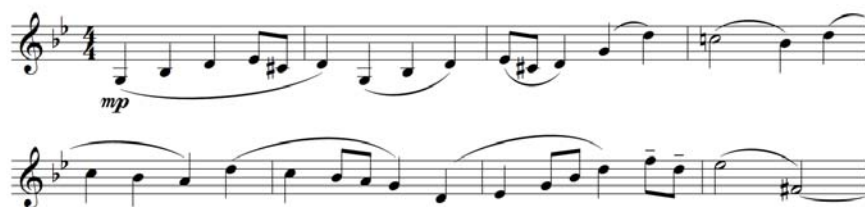
A confusão que ainda hoje se faz em relação a esta problemática, resulta mesmo na confusão cronológica, devido à falsa identificação da estética das obras com um ou outro dos dois períodos, que talvez até fosse melhor dividir em três, dado que, efectivamente, antes de sair da Rússia em 1918, Prokofiev compôs algumas das obras que mais tarde influenciarão o período soviético, nomeadamente o *1º Concerto para Violino*, ou a *Sinfonia Clássica*. É o caso de três obras paradigmáticas da nova simplicidade e romantismo readquiridos por Prokofiev, compostas antes do retorno à URSS, mas amplamente características do novo estilo: o *4º Concerto para Piano* (1931), o *2º Concerto para Violino* (1935), e a suite para piano *Música para Crianças* (1935), esta última bastante significativa, por ser a primeira peça do compositor especificamente escrita para a infância.

Podemos passar o *4º Concerto para Piano* sem grandes remorsos, não por se tratar por uma obra menor, que do nosso ponto de vista não é (não obstante o desequilíbrio do último andamento em relação aos restantes), mas porque nunca foi tocado durante a vida do compositor devido a contingências derivadas da idiossincrasia do pianista que encomendou a peça, o pianista Paul Wittgenstein, não tendo tido, por essa razão, nenhum papel na carreira de Prokofiev.

O *2º Concerto para Violino*, obra de um lirismo extremado, inicia-se desde logo com uma daquelas melodias simples, baseada no harpejo do acorde de tónica (que forma, em várias transposições, a maior parte da longa melodia), que possuem uma origem clássica, mozartiana mesmo, como vimos em exemplos anteriores, mas que soam novas, frescas e inequivocamente modernas graças às subtis inflexões cromáticas (as colcheias mib-dó# do 1º e 3º compassos, por exemplo), à repetição obstinada do harpejo nos dois primeiros compassos, à sonoridade nobre da corda sol do violino, e ainda ao contorno da

melodia, que a leva da corda mais grave, sol (sol2), para quase duas oitavas acima (fá4):

Exemplo 39. Sergei Prokofiev, *Concerto nº2 para Violino* (1935), 1º and.:



Esta qualidade lírica estender-se-á também ao segundo andamento, que contém, do nosso ponto de vista, uma das melodias mais belas que o compositor criou.

A suite para crianças para piano que leva o nº de opus 65¹⁵⁴, *Música para Crianças*, denota o uso crescente da valsa, muito usada por Prokofiev no período soviético, aí sim, bastante mais do que no passado (influência de Tchaikovsky?), e de danças populares, como a tarantela, mas a peça mais característica volta a ser uma marcha, outro exemplo de uma marcha que poderia ter sido escrita para *Pedro e o Lobo*:

Exemplo 40. Sergei Prokofiev, *Música para Crianças* (1935), “Valsa”:



¹⁵⁴ Antecedendo assim quase imediatamente o opus 67, *Pedro e o Lobo*. A peça de permeio, opus 66, não por acaso, já é uma obra claramente destinada ao uso da URSS: *6 Canções para as Massas*, para voz e piano, escritas no estilo das canções revolucionárias bolcheviques.

Exemplo 41. Sergei Prokofiev, *Música para Crianças* (1935), “Marcha”:



Por fim, de entre as muitas dezenas de obras compostas na URSS depois de 1936 e de *Pedro e o Lobo*, citaremos apenas uma delas, que demonstra não só a maturidade do novo estilo do compositor, como ainda a permanência de tiques de escrita, nomeadamente melódicos, que asseguram ao estilo do autor a sua originalidade e a sua coerência ao longo dos anos. Os detractores do período soviético de Prokofiev, no qual o compositor escreverá algumas das suas obras mais reconhecidas, belas e importantes, incluindo praticamente todas as obras destinadas à infância (incluímos neste grupo a suite para piano opus 65, se bem que esta ainda tenha sido composta fora da URSS. Porém, neste período já Prokofiev praticamente se fixara na sua antiga pátria), esquecem-se que será muito difícil provar essa argumentação sem demonstrarem igualmente de que forma o estilo do compositor deixou de ser original, uma vez que a linguagem de Prokofiev é daquelas, em todo o século XX, que se reconhece à primeira audição, seja uma obra de 1910, 1920 ou 1950.

Por baixo das peculiaridades da orquestração, da bitonalidade, do lirismo romântico, ou da tonalidade mais clássica, a marca do compositor é sempre evidente, sempre audível, e neste aspecto, Prokofiev é como Mozart, igual a si próprio, quer nas complexidades cromáticas do *Don Giovanni*, quer na simplicidade diatónica de *A Flauta Mágica*. Porém, o que é admirado em Mozart como constituindo mais uma prova da riqueza e diversidade do seu génio, é atirado contra o compositor russo como prova da sua sujeição ao poder soviético. Que houve pressão, e muita, é claro que houve, como veremos na parte seguinte deste artigo. Porém, o “milagre” de Prokofiev foi ter conseguido

manter a sua linguagem intacta por baixo das directivas partidárias de Estaline e Jdanov.

A 7ª *Sinfonia*, a derradeira que o compositor escreveu, em intenção das crianças de Moscovo (e por isso por vezes apelidada de “Sinfonia das Crianças”), uma encomenda da Rádio de Moscovo, revela novamente as características essenciais de Prokofiev: um lirismo renovado, que produz uma forma dramática profunda e original. O harpejo da tónica novamente conduz o discurso musical, desta vez descendentemente:

Exemplo 42. Sergei Prokofiev, *Sinfonia nº7* (1952), 1º and.:



Se do ponto de vista puramente musical (harmonia, ritmo, melodia, timbre, forma, etc.) as obras soviéticas de Prokofiev seguem uma evolução clara, que teria certamente acontecido, embora certamente noutros moldes, sem a pressão estatal dos ideólogos do regime comunista. As obras mais populares do compositor, e sabemos que este estava atento a isso e se adaptava dentro do possível, às expectativas dos diferentes públicos, como, aliás (e novamente) o fez Mozart, sem por isso ter sido acusado de complacência estética, a *Sinfonia Clássica*, o 3º *Concerto para Piano*, a marcha de *O Amor das Três Laranjas*, e os dois concertos para violino, entre outras, mostraram-lhe o caminho a seguir, e foram essas, e não a 2ª *Sinfonia*, ou o *Quinteto opus 39*, demasiado devedoras das vanguardas efémeras que pululavam em Paris no pós-guerra, que Prokofiev escolheu como modelos para a sua evolução como músico maduro e original, o verdadeiro clássico do século XX, título que ele, mais do que nenhum outro merece.

Os problemas do período soviético dever-se-ão a pressões ideológicas, nas quais a música era apenas um pretexto para ataques pessoais e demonstrações de poder absoluto. Não existindo diferenças significativas entre as três obras sobre textos destinadas às crianças que Prokofiev escreveu na

URSS no que toca à substância puramente musical destas (mesmo se a inspiração não esteja ao mesmo nível entre *Pedro e o Lobo* e *A Guarda da Paz*), já a questão da estrutura e da complexidade polifónica em geral, e dos textos em particular demonstram o peso da pressão que se fez sentir sobre os compositores desde 1937, e depois a partir de 1948.

6.2. De *Pedro e o Lobo* (1936) a *A Guarda da Paz* (1950).

Ilustração 4: Prokofiev e Natalia Satz em 1936, estreia informal de *Pedro e o Lobo*.¹⁵⁵



Depois de um período durante o qual a inovação artística foi encorajada, fundamentalmente durante os anos 20, a arte e a literatura soviéticas começaram a sentir cada vez mais a férula do controlo estatal. Estaline, que sucederá a Lenine graças à intriga e ao maquiavelismo político inicia, no início dos anos 30, diversas acções conducentes a um controlo total do Partido, o que equivale a dizer que a sua intenção é o estado totalitário, uma vez que desde a Revolução de 1917, controlar o Partido significa controlar tudo o resto. Esse controlo incide também sobre os agentes e organizações culturais, e sobre os nomes mais relevantes da *intelligentsia* soviética, nomeadamente, na literatura, Máximo Gorki. As purgas de 1937 encarregar-se-ão de fazer calar os mais renitentes às orientações estéticas, bem como aqueles que, não sendo propriamente resistentes, representam, pela sua influência pessoal e prestígio, possíveis vozes dissidentes, como o dramaturgo Vsevolod Meyerhold (1874-1940)¹⁵⁶.

A doutrina do Realismo Socialista e toda a filosofia que esta encerra é de certo modo definida já em 1934, mas somente depois da guerra, em 1948, novos ataques aos artistas soviéticos imporão definitivamente e de forma mais

¹⁵⁵ Fonte: <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=pv&GRid=35872682&Plpi=16536976>

¹⁵⁶ O próprio Gorki morrerá em 1936 em circunstâncias misteriosas, ainda hoje se discutindo se a sua crescente oposição (expressa em cartas e pedidos de clemência ao líder) a Estaline não terá tido um papel importante na "pneumonia" que o acometeu.

estruturada e pormenorizada aquela que era uma “doutrina” fundamentalmente originada em meia dúzia de frases e ideias do próprio Estaline. Ao impor uma estética estatal, aparentemente precisa, cujos termos e ideias podem ser facilmente interpretados de formas completamente opostas, e ao integrar obrigatoriamente os artistas em organizações controladas por comissários do Partido, Estaline e Jdanov, o Realismo Socialista e a política organizacional do estado estavam simplesmente a promover formas “legais” de repressão e controlo aleatório dos cidadãos, através de alguns dos seus mais eminentes e influentes representantes, e, ao mesmo tempo, a assegurar que as grandes formas de expressão artística com relevo para as massas, o cinema, a arte urbana, a arquitectura, a música sinfónica e a ópera, estariam sempre ao serviço da ideologia e das suas mudanças ou inflexões¹⁵⁷. E esta podia mudar a qualquer momento, sem qualquer razão aparente. Ao manter os artistas suspensos da interpretação arbitrária das orientações do Realismo Socialista, o Poder podia a qualquer momento invocar o seu desrespeito e fazer cair em desgraça o acusado.

Outra ferramenta fulcral para o controlo total, experimentada ao mesmo tempo por Hitler e Mussolini, era confiar aos próprios súbditos a sua inter-vigilância e incentivá-los a fazerem constantemente, através desse processo, a sua autocrítica. Nenhuma obra de relevo era estreada publicamente antes de ser tocada (normalmente em arranjos para piano ou piano a 4 mãos) em reuniões de colegas que a aprovavam ou não, normalmente conforme a situação política do autor, ou os seus próprios interesses privados. Somente depois da aprovação pelos colegas, e após a ratificação desta pelo presidente da União, era a obra considerada apta a ser tocada, gravada ou publicada pelas Edições de Estado, podendo algumas obras e autores esperar anos por essas edições conforme a obra em questão estava mais ou menos no “índex” das peças politicamente suspeitas. Obras como a 4ª e 13ª *Sinfonias* de Chostakovitch estiveram dentro desta categoria.

¹⁵⁷ Embora não fosse exactamente *obrigatório* um compositor filiar-se na União de Compositores, se não o fizesse não só não beneficiaria de nenhuma das benesses (“datchas” de Verão, encomendas oficiais, prémios de estado - acompanhados de avultadas quantias em dinheiro - férias e a possibilidade de viver exclusivamente da composição, entre outras), como ainda ficaria praticamente impossibilitado de trabalhar, ao ser excluído das temporadas de concertos, das encomendas, e até do papel de música que, entre os anos 30 e os inícios dos anos 50, era racionado, como aliás muitos outros bens de consumo. Sobre a condição dos artistas na ex-URSS consulte-se Lemaire, 2005.

Somente compreendendo que a estética intitulada Realismo Socialista mais não foi do que o pretexto para o domínio dos artistas e da intelectualidade se podem entender as diversas tentativas e correspondentes falhanços de Prokofiev em escrever uma obra-modelo que satisfizesse o Poder, ou a atribuição do Prémio Estaline de 1ª Classe a uma obra tão “formalista” como o *Quinteto com Piano* de Chostakovitch, que utiliza uma fuga no andamento lento. No entanto, e por cima deste maquiavelismo político, existiu uma estética que moldará toda a arte soviética entre os anos 30 e o final da aventura comunista na Rússia, uma estética que, como Prokofiev previra já em 1931, iria transformar a música soviética (incluindo alguns exemplos dos seus maiores representantes, Prokofiev e Chostakovitch) de uma arte ousada e futurista, como fora nos anos 20, numa arte oficial, aborrecida, provinciana e retrógrada.

O ideólogo que sistematizou o Realismo Socialista e que acabou por ser o porta-voz de Estaline, foi Andrei Jdanov (1896-1948), ironicamente falecido no mesmo ano em que a ideologia que representava caía sobre a cabeça dos maiores artistas soviéticos. Jdanov começa a sua ascensão no Partido em 1934, depois do assassinato de Sergei Kirov, e servirá fielmente Estaline até ao fim, nomeadamente durante o Grande Terror de 1937, onde assina listas de execução sem grandes pruridos de consciência, e casando o seu filho Yuri com a filha de Estaline, Svetlana Alliluyeva. É este homem, que a estes predicados junta uma visão redutora, utilitária e submissa ao poder, da arte, que irá criar em 1946, quer a partir dessa sua visão quer sabendo interpretar os desejos concretos e dissimulados de Estaline, o “Jdanovismo”, doutrina na qual se integra o Realismo Socialista, que com ela se confunde. O “Jdanovismo” estabelece que o mundo se divide entre os protagonistas da Guerra Fria, os EUA e a URSS, sendo que a oposição cultural entre ambos não tem solução. Jdanov postula que não existe conflito na cultura soviética. Face à arte ocidental, burguesa e decadente (palavras do próprio), a arte soviética atingiu já o seu pico ideal. No país dos soviets, “o único conflito possível é entre o bom e o melhor”¹⁵⁸.

Prokofiev, o filho pródigo que saíra da Rússia depois da Revolução e regressara imediatamente antes das grandes purgas, desiludido com o Ocidente, mas cheio de esperanças em se tornar o primeiro compositor soviético, foi um

¹⁵⁸ Embora abundantemente citada na literatura, foi-nos impossível encontrar a fonte exacta desta afirmação de Jdanov. Terá sido proferida por volta de 1946 por altura dos primeiros ataques à cultura no pós-1945 e que durarão até 1948. Consultar Jdanov, 1945.

alvo ideal. Permitiu mostrar ao povo, em primeiro lugar, que nenhum nome, por mais ilustre que fosse, estava a salvo das críticas do Partido, e que o contacto com o Ocidente, por muitos esforços que se fizessem para descartar esse passado e escrever, no caso de Prokofiev, obras de acordo com a estética vigente, eram infrutíferos. Por duas razões: uma vez “contaminado”, o artista já não conseguia livrar-se dos seus hábitos burgueses, e a estética, se bem que aparentemente clara nas suas orientações era, como dissemos atrás, sujeita a inflexões abruptas e imprevisíveis, que nada tinham que ver com a música em si mas antes com os humores ou as agendas políticas dos encarregados de velar pela cultura soviética. Prokofiev, o filho-pródigo, não foi bem recebido nem pelo pai, nem pelos irmãos (os colegas submissos que haviam ficado na URSS temiam a concorrência aos seus lugares e oportunidades bem asseguradas), e Jdanov e Estaline fizeram dele o exemplo do que podia suceder mesmo ao mais bem colocado e prestigiado dos artistas.

Examinemos então as declarações de Jdanov entre 1934 e 1948, bem como a resolução de 1948 e a resposta de Prokofiev à mesma. Muitas das declarações possuem um âmbito geral e, embora muitas sejam dirigidas aos escritores¹⁵⁹, primeiros alvos, cuja arte podia mais facilmente influenciar as massas do que a música, mais abstracta por natureza (só verdadeiramente atacada em 1948, se bem que em 1936 o caso da ópera *Lady Macbeth* de Chostakovitch já havia instalado o medo nas fileiras dos compositores), são necessárias para compreender o contexto das críticas posteriores à música. As duas primeiras citações são importantes pois revelam não só o envolvimento de Estaline nestas questões como definem alguns princípios básicos que enformarão toda a retórica nos anos seguintes e mesmo durante a quase totalidade da existência da URSS:

“A presente situação da literatura burguesa é tal que ela já não pode criar mais obras grandiosas.” (Jdanov, 1975: 15)

“O camarada Estaline chamou aos nossos escritores «engenheiros das almas». O que é que isso significa? Que obrigações vos impõe este título? Isso quer dizer, antes de mais, conhecer a vida para a poder representar veridicamente nas obras de arte [...] E aí, a verdade e o carácter histórico concreto da representação artística devem unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. A este método da literatura e da crítica literária, chamamos nós o método do realismo socialista.” (ibid.: 17-18)

¹⁵⁹ A primeira parte da secção sobre literatura é relativa a 17 de Agosto de 1934.

Nestes dois excertos Jdanov reconhece que a literatura ocidental (burguesa) atingiu uma fase de impotência criativa, do que se deduz que a arte soviética estará em melhor posição para assumir o papel de criar as tais “obras grandiosas” que o Ocidente já não consegue criar, e dá foros de lei à expressão de Estaline, “Engenheiros de almas”. Esta expressão, que na sua essência poderia ser aplicada a qualquer escritor de qualquer época, uma vez que a literatura, através da livre expressão de ideias, molda de certa forma o carácter dos leitores e ajuda a modificar os paradigmas culturais de uma sociedade. Porém, não é isso que Jdanov pretende dizer.

A visão de Jdanov impõe uma *obrigação* a este título, nomeadamente a de “representar a vida de forma verídica nas obras de arte”, por um lado, e por outro, o dever de unir essa representação realista à “transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo”. A expressão que se origina destas duas ideias produz a fórmula geral “Realismo Socialista”, cujos detalhes serão mais tarde explicados por Jdanov em 1948. Avancemos para a música e para 1948, quando Jdanov, depois de ter tratado da literatura e da filosofia, se vira para a música:

“Não tenho a intenção de negar os resultados que poderíamos e deveríamos ter obtido no domínio da música, se comparamos os resultados obtidos noutros domínios da ideologia, é preciso confessar que são totalmente insignificantes.”¹⁶⁰ (ibid.: 97)

A expressão a reter neste excerto é “os resultados obtidos noutros domínios da ideologia”. A arte deixa de ser uma expressão autónoma do Homem na sua plenitude criadora e livre, e passa a ser um mero departamento da propaganda ideológica, da própria ideologia “per se”. Os excertos seguintes introduzem na discussão mais alguns termos seminais, como o famigerado “formalismo”, que se transformará na acusação mais frequente e perigosa que um artista poderia sofrer.

¹⁶⁰ Excertos do discurso de introdução proferido por Jdanov em Janeiro de 1948 na conferência dos músicos soviéticos, durante o qual definiu o que deveria ser a música soviética, culminando assim os ataques mais ou menos oficiais que já se vinham abatendo sobre a música desde o início dos anos 30. O pretexto foi a ópera de Muradelli, *A Grande Amizade*, uma obra medíocre de um compositor obscuro, mas que serviu para a partir daí lançar os ataques aos verdadeiros alvos, os principais compositores soviéticos: Prokofiev, Chostakovitch, Katchaturian, etc.

“Aparentando defender com todas as suas forças a tendência realista na música, o Comité favoreceu de todas as maneiras a tendência formalista, pondo em destaque os seus representantes, e tornou possível, deste modo, a desorganização e a introdução da confusão ideológica entre os nossos compositores. Para mais, inculto e incompetente em questões de música, o Comité deixou-se arrastar pelos compositores do grupo formalista.” (ibid.: 98)

Antes de esclarecer o que entende por “formalismo”, Jdanov faz um ataque “ad hominem” generalizado, ainda não citando nomes, a um certo grupo de compositores que, representando a tendência “formalista”, seriam responsáveis pela orientação da União dos Compositores, dessa forma pondo em questão os maiores nomes da música soviética:

“Se achamos que a sorte da criação musical soviética é uma prerrogativa do círculo mais restrito de compositores e de críticos dirigentes, de críticos escolhidos segundo o princípio da manutenção dos chefes e criando à volta dos compositores uma atmosfera embriagadora de adulação, se não houver discussão de trabalho, se na União dos Compositores se instaurou uma atmosfera confinada, bafienta, onde se distinguem compositores de primeira e segunda qualidade... então não se pode deixar de reconhecer que a situação no «Olimpo» musical se tornou ameaçadora.” (ibid.: 98)

A “discussão de trabalho”, prevista na declaração seguinte, introduz o princípio colectivo na criação artística, individual por natureza, pelo menos em toda a era moderna, se exceptuarmos os “ateliers” de pintura e escultura medievais e renascentistas, onde mestres e discípulos trabalhavam diferentes partes da obra de acordo com a competência e o nível técnico e prestígio de cada um. O que Jdanov considera “falta de discussão de trabalho” e “orientação da crítica” significa porém a falta do mecanismo de auto-acusação e de vigilância mútua que se irá impor à União de Compositores (bem como às restantes organizações do género):

“Convirá dizer uma palavra sobre a orientação da crítica e sobre a falta de discussão do trabalho na União dos Compositores. A partir do momento em que deixa de haver discussão de trabalho, em que deixa de haver crítica e autocrítica, deixa de existir progresso.” (ibid.: 98)

Depois das declarações gerais, Jdanov começa a dar exemplos concretos daquilo que considera ser a verdadeira música soviética, integrando esses exemplos numa suposta luta ideológica entre duas tendências, tendências que, ao serem conotadas com a influência do Ocidente decadente, uma, e com a nova era soviética e com as boas tradições russas, outra, mimetizam no campo da arte um dos axiomas marxistas básicos, o que se refere à luta de classes, que só

poderá terminar com a vitória do proletariado, situação que se considerará atingida, como observámos antes, depois de 1948, quando o Jdanovismo prevalecer e declarar que a arte soviética atingira já o seu zénite, e só lhe restava evoluir do “bom para o melhor”:

“Efectivamente depara-se-nos uma luta muito aguda, ainda que superficialmente oculta, entre duas tendências. Uma representa, na música soviética, uma base sã, progressista, fundada no reconhecimento do enorme papel desempenhado pela herança clássica, e em particular pelas tradições da escola musical russa, sobre a associação de um conteúdo ideológico elevado, da verdade realista, de ligações orgânicas profundas com o povo, de uma criação musical cantante, de um alto domínio profissional. A segunda tendência exprime um formalismo estranho à arte soviética, a rejeição da herança clássica sob a capa de um falso esforço na procura da novidade, a rejeição do carácter popular da música, a recusa de servir o povo, isso em benefício das emoções estritamente individuais de um pequeno grupo de estetas eleitos.” (ibid.: 103)

“Vós reiterastes várias vezes a admiração que sentis pela música popular; se assim é, porque razão utilizais tão pouco as melodias populares nas vossas obras?” (ibid.: 106)

“Isto confirma mais uma vez o perigo que correm os dirigentes da música contemporânea de se afastarem do povo desde que renunciem a uma fonte de criação tão bela como é a canção e a melodia populares. É evidente que uma tal separação não pode acontecer na música soviética.” (ibid.: 107)

Nestes três excertos, é patente o esforço de Jdanov não só em assegurar a perenidade da tradição clássica russa (curioso “volte-face” para uma sociedade que repudia o passado em tudo o mais), e a rejeição da inovação musical (reduzida a um “falso esforço na procura da novidade”), como em induzir a ideia de que são as canções e melodias populares a genuína e única fonte admissível para a construção de uma arte que sirva verdadeiramente o povo. Por outras palavras, a música contemporânea afastou-se do povo ao afastar-se do uso de melodias populares, e uma tal separação *não pode acontecer* na música soviética¹⁶¹.

Toda esta elaboração teórica de Jdanov não fazia mais do que tentar justificar “cientificamente” duas declarações proferidas anteriormente pelo próprio Estaline. A já citada frase “engenheiros de almas”, pela qual Estaline reconhecia o papel moldador de consciências dos artistas, nomeadamente dos escritores, e uma outra de 1930 (com ligeiras alterações: em vez do termo “socialista”, o termo “proletária”) que sintetizará a filosofia da arte soviética

¹⁶¹ Prokofiev, entre todos os restantes “defeitos”, fazia questão em usar o seu próprio material melódico, sendo raríssimas as vezes em que recorreu a melodias folclóricas, só o fazendo, ou por encomenda (ainda assim só em pouquíssimos casos, como na *Abertura sobre Temas Judaicos*, má escolha, embora a peça já datasse de 1919, para um compositor que regressa a uma URSS - e a um Politburo - anti-semita como já o fora no tempo dos czares), ou por, no período soviético, se sentir obrigado a fazê-lo (Chostakovitch também não será conhecido pelo seu uso de material popular).

durante mais de 40 anos: “A cultura soviética deve ser nacional na forma, e socialista no conteúdo”¹⁶².

O Comité Central emitiu então, no fim dos trabalhos, a célebre Resolução de 1948, baseada na crítica à ópera *A Grande Amizade* (1947), de G. Muradeli, resolução da qual seguem os excertos mais significativos, resolução que mereceu uma carta-resposta de Prokofiev, o qual, invocando motivos de saúde (provavelmente verdadeiros dada a sua situação clínica periclitante nos últimos anos de vida), não assistiu aos trabalhos mas enviou a carta para ser lida publicamente.

Para uma compreensão plena do tipo de crítica que é feita à ópera – em tudo o mais medíocre – de Muradeli, lembramos que o estilo da música é perfeitamente tonal, académico até, e dentro dos cânones de um simplismo romântico que dificilmente chocaria alguém já em 1947. Esta ópera, de um compositor obscuro, foi propositadamente escolhida para, indirectamente, “lembrar” aos compositores de topo, como Prokofiev, Chostakovitch e Katchaturian, quem mandava na URSS, uma vez que estes, embora já avisados em 1936 pelo *Pravda*, tinham beneficiado do interregno causado pelo ataque nazi à URSS em 1941 (o mesmo ano em que começam a ser distribuídos os primeiros Prémios Estaline), quando Estaline, numa aparente contradição com as purgas de 1937, os protegera da frente de batalha (através de evacuações para o interior de todos os intelectuais e cientistas de relevo) e os estimulara a contribuir para o esforço de guerra através da composição de obras patrióticas, como a 7ª *Sinfonia* de Chostakovitch. Terminada a guerra, que além do mais permitira algum contacto com o Ocidente, a URSS tornou a fechar-se, iniciando a Guerra Fria e um controlo, senão tão mortal, pelo menos mais feroz ainda no que toca à rigidez e fixação da doutrina. É neste contexto que deve ser entendida a Resolução de 1948, e o facto de, após esta, muitos compositores (Prokofiev incluído) se terem virado para a composição de obras para crianças, um terreno que, pelas suas particularidades, poderia implicar menos problemas com os comités de leitura e com a própria União de Compositores.

¹⁶² “In June 1930 at the Sixteenth Party Congress Stalin had proclaimed that all culture in the Soviet Union should be «national in form and socialist in content». (Postnikova, 2005: 6)

“Resolução de 1948” (excertos)¹⁶³:

“The Central Committee states its belief that the opera *The Great Friendship* [...] is an anti-artistic work pernicious with respect both to its music and its subject matter. The opera's principal faults lie primarily in the music, which is inexpressive and impoverished. It does not contain a single memorable aria. It is chaotic and inharmonious, being constructed largely from dissonances and sonorities that offend the ear [...]

[...] The composer failed to draw upon the riches of folk melody [...]

[...] The formalist trend in Soviet music has instilled in some Soviet composers a monomania for purely instrumental music with complex symphonic forms; consequently, they neglect such musical genres as opera, choral music, vocal ensembles, popular music for folk-instrument ensembles, etc.”

[...] In recent years, the Soviet people's cultural demands and level of artistic taste have risen to an extraordinary degree. The Soviet people expect composers to produce high-quality and ideologically solid works in every genre [...] Soviet composers have an audience that no composers of the past ever enjoyed. It would be unforgivable if they did not avail themselves of these rich opportunities, or if they failed to direct all their efforts along the path of realism.”

The Central Committee thus resolves:

1. To condemn the formalist trend in Soviet music as anti-social, and leading to the liquidation of music.
2. To propose to the Propaganda and Agitation Board of the Central Committee and to the Committee for Artistic Affairs: that they rectify the situation in Soviet music; that they liquidate the failures indicated in the present Resolution; and that they take steps to ensure that Soviet music develops in a realist direction.
3. To call upon Soviet composers to carry out the high demands made by the Soviet people regarding musical creation; everything that weakens our music and hinders its development should be swept away by composers, thereby ensuring an upsurge of creative work that would move Soviet music forward and lead, in all areas of composition, to the kind of valuable, high-quality works that the Soviet people deserve.
4. To approve all administrative measures of the responsible Party and Soviet organs directed towards the improvement of musical affairs.

O Comité Central, nos quatro pontos acima, sintetiza a direcção estética e ideológica a seguir, em termos suficientemente vagos para poderem ser usados de forma arbitrária contra os artistas problemáticos, incluindo o famoso “formalismo”, o qual, segundo Werth, mais não é do que:

“Le «formalisme» est en réalité une attitude qui n'est pas suffisamment enthousiaste vis-à-vis du communisme. Ce n'est pas un concept esthétique, mais bien un concept politique.” (Werth, 2010: 153)

O que fica de concreto, e aí não restam dúvidas algumas, é que o Estado tem o poder total sobre os destinos da nação, e irá usá-lo, sem peias, para

¹⁶³ Texto completo disponível em <http://www.sprkfiv.net/journal/three16/resolutionin.html>.

controlar a criação musical como entender, e que contra o poder do Estado, e do Partido, nenhum nome, por mais ilustre que seja, pode dizer não, mesmo que nunca se saiba muito bem o que é favorecido hoje e o que é favorecido amanhã; as ambiguidades técnicas das declarações de Jdanov (que, não sendo músico, emprega termos sem sentido dos quais retira conclusões) e as interpretações das directivas aparentemente mais concretas, como o uso das melodias folclóricas, tornarão o acto criativo numa aventura de consequências políticas imprevisíveis. Nivelada pelos gostos superficiais e tacanhos de Jdanov e Estaline (cuja música preferida era a canção popular georgiana *Suliko*), e oriunda já de uma desconfiança de Lenine em relação à música e à cultura em geral, a estética do Realismo Socialista embrenhar-se-á aos poucos nos hábitos mesmo dos compositores mais talentosos, como Prokofiev, que nunca percebeu o porquê dos seus contínuos fracassos em agradar ao poder soviético, não obstante os seus esforços denodados em prol desse objectivo. A carta que o compositor escreve em resposta à Resolução (que o ataca, como vimos, directamente, a ele e a outros) demonstra uma amargura derivada da incompreensão de Prokofiev dos mecanismos maquiavélicos do poder de Estaline.

Se bem que melhor informado politicamente que que durante alguns anos se pensou (graças à edição recente da totalidade da sua correspondência e do diário que manteve quase toda a vida), Prokofiev sabia que a Rússia se havia transformado num país perigoso, porém atribuía esses perigos mais aos colegas invejosos dos seus sucessos internacionais, à incompetência e ao desleixo do que propriamente a um mecanismo de topo cientificamente estudado para criar nos cidadãos essa falta de coordenadas que tanto confundiu as pessoas entre os anos 30 e os anos 50.

Galardoados hoje com o Prémio Estaline por uma música de câmara (supostamente preterida em favor da música sinfónica ou da ópera) e logo amanhã atacados por uma ópera anódina ou uma sinfonia aparentemente dentro dos parâmetros exigidos, artistas como Prokofiev, ciente do seu valor mas pouco experimentado nos tortuosos caminhos da burocracia soviética, nunca chegaram a perceber que tudo o que lhes acontecia, de bom ou de mau, fazia parte de um mecanismo consciente destinado unicamente a manter os cidadãos numa expectativa constante, na qual o medo do que poderia acontecer - fossem

quais fossem as suas acções - servia como ferramenta de controlo contra eventuais pensamentos críticos do sistema.

Resposta de Prokofiev (excertos)¹⁶⁴:

[...] No matter how painful it may be for many composers, myself included, I welcome a Resolution that has created conditions permitting the health of the whole organism of Soviet music to improve. [...] Regarding my own case: some elements of formalism were characteristic of my music as early as fifteen to twenty years ago. I was probably infected through my contact with a number of Western trends. After Pravda (under the direction of the Central Committee) had exposed the formalist errors in Shostakovich's opera, I pondered over the various creative devices in my own music and concluded that the path I had taken was wrong.

[...] After the Resolution, which has had a rousing effect on the entire community of composers, it has become clear exactly what kind of music our people need [...] I consider melody the most important element of music [...]"

[...] In the opera¹⁶⁵ I have just mentioned, I intend to introduce duets, trios and contrapuntally developed choruses, and for this purpose I am using transcriptions of some Northern Russian folksongs. The other elements I wish to cultivate in the opera are clear melody and, as far as possible, simple harmonic language. In conclusion, I would like to express my gratitude to our Party for the clear-cut directions contained in the Resolution; these directions are my guide as I seek out a musical language that would be close to the people and comprehensible to them, the kind of musical language our people and our great country deserve.

Nas obras para crianças de Prokofiev escritas na URSS o compositor procurou cada vez mais obedecer a esta declaração de intenções que se subjugava a uma estética de Estado. Esta estética oficial era parte de um complexo cerimonial de índole quase religiosa, inspirada no Cristianismo, onde certos ritos próprios faziam parte da vida controlada por um poder absoluto, quase divino (a ideologia marxista-leninista), que possuía os seus representantes (Cristo e os Apóstolos na figura de Estaline e os membros do Politburo), os seus mártires (como Kirov), os seus “romanos / judeus” e os seus Judas (Trotsky, os supostos “complots” judaicos), e até os seus acólitos (a maior parte das cerimónias, como muitas obras deste período – da música à pintura – incluem crianças, que rodeiam o Líder, lhe oferecem flores e cânticos). Neste contexto cerimonial quase religioso, a música para crianças encontrou um nicho essencial, e não é por acaso que a maior parte dos compositores, quer por medo quer por encontrarem nele uma fácil forma de contentar o poder, se viram para o género a partir de 1948. Prokofiev foi somente o mais ilustre e bem sucedido deles todos.

¹⁶⁴ Texto completo disponível em <http://www.sprkf.net/journal/three16/responsein.html>

¹⁶⁵ Prokofiev refere-se à sua nova ópera *História de um Verdadeiro Homem*, ainda por estrear em 1948.

O papel da música para crianças na URSS e o crescente uso desta para a propaganda e controlo do Estado pode ser facilmente observado nas três peças de maiores dimensões que Prokofiev lhes dedicou, de entre as quais as duas últimas possuem duas características essenciais: são destinadas a serem ouvidas por crianças (embora, no caso de Prokofiev, possam ser igualmente ouvidas com agrado por adultos, apanágio da sua música neste género), e, ao contrário de *Pedro e o Lobo*, incluem crianças na execução. Através de um quadro comparativo das características de cada uma destas três obras, poderemos observar como, gradualmente, o conceito de “música para crianças” sofre alterações de acordo com a pressão política e as directivas do Realismo Socialista entre 1936 e 1950.

Embora compostas no mesmo ano, 1950, *Winter Bonfire* (“Fogueira de Inverno”) foi escrita primeiro do que *A Guarda da Paz* (a composição desta começou ainda em 1949, mas acabaram por ser estreadas no mesmo dia e premiadas em conjunto), pelo que mantivemos a ordem cronológica de composição no quadro, até porque a data de composição é extremamente relevante neste caso:

Quadro 3: Comparação entre *Pedro e o Lobo*, *Fogueira de Inverno* e *A Guarda da Paz*.

Características	<i>Pedro e o Lobo</i>	<i>Fogueira de Inverno</i>	<i>A Guarda da Paz</i>
Data	1936	1949-50	1950
Origem da obra	Convite informal de Natalia Satz, directora do Teatro das Crianças de Moscovo.	Encomenda da Rádio de Moscovo (Divisão Infantil da Rádio de Moscovo)	Encomenda da Rádio de Moscovo (Divisão Infantil da Rádio de Moscovo)
Autor do texto	Sergei Prokofiev	Samuel Marshak	Samuel Marshak
Tipo de escrita	prosa	Poesia	poesia (prosa poética)
Género	Conto narrado	Conto narrado	Oratória
Tema	O confronto entre a audácia e a inteligência de um rapaz e a brutalidade e a estupidez de um lobo.	Relato da excursão de uma turma de Pioneiros Soviéticos à floresta, durante a qual visitam uma quinta colectiva, e o seu retorno.	Apelo à Paz Mundial.
Efectivos	Narrador, pequena orquestra (1.1.1.1./3.1.1.0./perc./ cordas)	Narrador, coro de rapazes, orquestra (2.2.2.2./4.2.1.1./perc./ harpa/celesta/piano/ cordas)	Narrador, contralto, rapaz contralto, coro de rapazes, coro misto, grande orquestra (3.3.3.3./4.3.3.1./perc./ harpa/celesta/piano/ cordas)
Duração	35'	20' (s/t) 30' a 35' (c/t)	36'
Inclusão de crianças	Não	Sim	Sim
Intuitos pedagógicos de cariz musical	Sim (aprender a distinguir os instrumentos da orquestra)	Não	Não
Referências directas à vida soviética e a Estaline	Não	Sim (Pioneiros, Quintas Colectivas, Trabalhadores de Choque)	Sim (Batalha de Estalinegrado, Estaline, Kremlin, Festival da Paz de Moscovo, Polónia Livre, China Livre, Schuman, ¹⁶⁶ Lee Seung-man, ¹⁶⁷ Raymonde Dien ¹⁶⁸)
Estrutura geral	1 andamento	8 andamentos	10 andamentos
Tipo de escrita	Coesão de temas e timbres, trabalho complexo de variação, justaposição e sobreposição dos 5 temas melódicos que unificam toda a obra.	Tentativa de unificação dos andamentos através da tonalidade (Dó-Bb-Fá-Sol-Dó) e do timbre (uso das trompas em uníssono para iniciar 3 dos andamentos, e com papel de destaque em dois outros)	
Relação texto-música	Texto alterna com música e por vezes sobrepõe-se a esta.	Texto é recitado antes de cada número.	Texto é cantado e antes do último andamento o nº9 é totalmente recitado através de um megafone.
Uso de melodias folclóricas	Não	Não	Não
Prémios	Não	Prémio Estaline de 2º classe de 1951	Prémio Estaline de 2º classe de 1951

¹⁶⁶ Referência a Robert Schuman (1886-1963), político francês de origem luxemburguesa que foi fundamental no forjar da Europa do pós-guerra, nomeadamente através das suas contribuições para a fundação da NATO e do Conselho da Europa, e que propôs ainda em 1950, ano da composição da oratória de Prokofiev, o “Plano Schuman”, que visava controlar supra-nacionalmente a produção de carvão e aço, e que esteve na origem da União Europeia.

¹⁶⁷ Lee Seung-man (1875-1965), o 1º Presidente da Coreia do Sul (1948-60), e feroz anti-comunista.

¹⁶⁸ Jovem comunista de 21 anos, funcionária em Tours, que foi levada a julgamento em 1950 por ter obstruído o avanço (colocando a cabeça na linha) de um comboio militar que carregava armas para a Indochina. A imprensa afecta ao PC apelidou-a de «pequeno anjo» e «delicada heroína da paz». Notícia de 12 de Junho de 1950 publicada na revista *Time*, consultada online em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,812654,00.html>.

O quadro acima demonstra claramente a evolução de Prokofiev em direcção a uma música que fosse aceitável e pudesse fazer parte do cânone oficial, dest vez em concorrência com Chostakovitch que, em 1937, e depois do problema com a segunda ópera em 1936, escrevera aquela que seria considerada doravante a sinfonia-modelo, a *5ª Sinfonia*. Se bem que Chostakovitch ainda tenha tido muitos dissabores até aos anos 60, essa obra nunca caiu em desgraça póstuma, algo que Prokofiev nunca conseguira. Com efeito, nenhuma das suas numerosas obras soviéticas conseguiu alguma vez tal feito.

De *Pedro e o Lobo* a *A Guarda da Paz*, o caminho que o quadro revela é claro: a forma torna-se mais simples, por um lado (da estrutura num único andamento, coesa pelo uso dos mesmos temas e pelo uso da variação, até aos números soltos das obras seguintes, cada vez menos unificados de forma sinfónica e cada vez mais próximos da suite), e mais grandiosa, por outro (do conto narrado à oratória), a orquestra e os meios em geral crescem enormemente (da pequena orquestra de *Pedro e o Lobo* à grande orquestra com solistas vocais e dois coros de *A Guarda da Paz*), o texto ideologiza-se cada vez mais e torna-se vulgarmente propagandístico (incluindo também o recurso às como executantes: da ausência destas em *Pedro e o Lobo*, Prokofiev passa ao coro de rapazes em *Winter Bonfire*, e no coro de rapazes e rapaz contralto solista de *A Guarda da Paz*), as obras começam a ser encomendadas pela secção infantil da Rádio de Moscovo, e, em consequência desta submissão aos ditames oficiais, o poder recompensa quer *Winter Bonfire* quer *A Guarda da Paz*, receptoras do Prémio Estaline (2ª classe, ainda assim) de 1950. Também a faceta musicalmente pedagógica de *Pedro e o Lobo* desaparece, em favor da doutrinação veiculada pelo texto, através do auxílio de um dos escritores mais populares do regime, Samuel Marshak, a mesma técnica usada por Chostakovitch para algumas das obras desse período. O recorrer a um escritor nos favores do regime podia constituir uma segurança adicional no sentido de garantir a actualidade e pertinência das ideias políticas transmitidas pela obra. Prokofiev tenta assim aproximar-se da visão do mundo de Jdanov, sem no entanto o conseguir totalmente.

A originalidade e personalidade do estilo do compositor, tão evidente mesmo em *Pedro e o Lobo*, impede-o de ser totalmente subserviente, e a falta

de entusiasmo pelas melodias folclóricas¹⁶⁹ (a única coisa que une, pela negativa, estas três obras), a que se junta um génio incomparável em inventar melodias inesquecíveis, como as de *Pedro e o Lobo* ou *Romeu e Julieta*, não escaparam certamente aos decisores do Prémio Estaline, que lho concederam por duas obras, é certo, mas com o pormenor perverso (que não escapou ao sensível Prokofiev) de ser apenas um prémio de 2ª classe, ao contrário do seu mais directo concorrente, Chostakovitch, que coleccionará prémios Estaline de 1º classe. As melodias das duas últimas obras mostram um uso cada vez maior do diatonicismo, e se, como vimos antes, o estilo de Prokofiev caminhava em direcção a uma certa simplicidade neo-romântica já desde o início dos anos 30, não restam dúvidas de que entre *Pedro e o Lobo* e *A Guarda da Paz*, a sua música adquire por vezes, tal como a estética realista-socialista, “the right lacquered-box balance of the old and the new, the high-brow and the kitsch.” (Frolova-Walker, 2004:37).

Mas analisemos brevemente alguns dos temas das três obras, pela ordem cronológica de composição. Os temas de *Pedro e o Lobo* são os mais conhecidos, como é evidente, e também os mais complexos. Todos eles, sem excepção, começam enganadoramente simples e diatónicos, para subitamente modularem (ou melhor, fazerem uma inflexão tonal) para uma área afastada, no caso de Prokofiev normalmente para uma segunda menor acima ou abaixo da tónica, embora outras inflexões estranhas possam ocorrer. No caso do tema de “Pedro” a música passa subitamente de Dó Maior para Láb Maior:

Exemplo 43. Sergei Prokofiev, *Pedro e o Lobo* (1936), tema de Pedro:



Também os restantes temas revelam, no nosso entender, uma complexidade semelhante, no seio de uma simplicidade enganadora. O génio de

¹⁶⁹ Ainda assim, o uso de melodias populares não era garante automático de aprovação oficial. Uma das raras obras em que Prokofiev usou melodias folclóricas originais, o 2º *Quarteto de Cordas* (1942), viu-se confrontada em 1944 com um problema inesperado: a região onde as melodias haviam sido recolhidas (Kabardino-Balkaria, na região do Cáucaso), vê-se a braços com a acusação, por Estaline, de colaboração com os nazis (toda a população será deportada, só regressando em 1957), pelo que tudo quanto dizia respeito a essa região se tornou, do dia para a noite, proscrito, incluindo o quarteto de Prokofiev que saiu discretamente de circulação até à morte de Estaline.

Exemplo 44. Sergei Prokofiev, *Pedro e o Lobo* (1936), tema do Gato:



Exemplo 45. Sergei Prokofiev, *Pedro e o Lobo* (1936), tema do Pássaro:



The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff in treble clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4. A slur covers the next four notes: a quarter note B-flat4, an eighth note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. This is followed by another half note G4. A second slur covers the final four notes: a quarter note A4, an eighth note B-flat4, a quarter note A4, and a quarter note G4.

182

Prokofiev: juventude/velhice, audácia/cautela), no sentido de começar num singelo Si menor e rapidamente, por movimento cromático, passar para a zona da Dominante (Fá# maior), a qual, embora comum, é atingida por esse movimento “deslizante” de meios-tons:

Exemplo 47. Sergei Prokofiev, *Pedro e o Lobo* (1936), tema do Avô:



Este tema, como já assinalámos de passagem, tem óbvios antecedentes com o que inicia (também confiado ao fagote) o terceiro andamento do juvenil *1º Concerto para Violino*:

Exemplo 48. Sergei Prokofiev, *Concerto nº1 para Violino* (1917), 3º and., tema do fagote:



É interessante notar que, dos 5 principais temas de *Pedro e o Lobo* (Pedro, Avô, Pássaro, Gato, Pato, Lobo), 3 deles são marchas (Pedro, Avô, Gato), e que mesmo o tema do Lobo, nas 3 trompas, é escrito num compasso e com características que o aproximam desse género musical, sendo, aliás, usado (perfeitamente integrado), na marcha triunfal com que a obra se termina, o mesmo se passando com o tema do Pássaro, uma versão rápida de uma marcha, tal como o tema do Lobo acaba por ser uma aumentação dos valores rítmicos de uma marcha. O tema mais lírico, neste sentido, e o mais livre ritmicamente, é o do Pato, o qual acaba, ironicamente, na barriga do Lobo.

Já a peça seguinte, *Winter Bonfire* (“Fogueira de Inverno”), para além de não possuir a coesão temática e estrutural de *Pedro e o Lobo*, como assinalámos no quadro comparativo das três obras, embora comece e termine com uma marcha (e outro dos andamentos seja uma segunda marcha, pelo que 3 dos 8 andamentos são escritos nesta forma), depende muito menos destas melodias

marciais, e dá ênfase ao lirismo, do ponto de vista melódico, às amplas frases neo-românticas, e usa num dos andamentos uma valsa, um dos géneros de dança que já Tchaikovsky usara em abundância nas suas obras, e que Prokofiev faz reviver desde, pelo menos, a valsa lenta do andamento do 2º *Concerto para Violino*, de 1935:

Exemplo 49. Sergei Prokofiev *Winter Bonfire* (1950), nº1, “Partida” 1:



Exemplo 50. Sergei Prokofiev *Winter Bonfire* (1950), nº1, “Partida” 2:



Exemplo 51. Sergei Prokofiev, *Winter Bonfire* (1950), nº3, “Valsa no Gelo”:



Se a marcha com que se inicia e fecha a obra tem duas secções igualmente dominadas pela ideia de marcha, já o nº7, outra marcha, usa uma ondulante melodia na secção central, dando um toque lírico à ambiência marcial da “Marcha dos Excursionistas”:

Exemplo 52. Sergei Prokofiev, *Winter Bonfire* (1950), nº7, “Marcha dos Excursionistas”:



O nº5 é outra daquelas melodias românticas, confiadas somente às cordas, que já na ópera *O Amor das Três Laranjas* (secção da suite orquestral “O Príncipe e a Princesa”) revelava a tendência de Prokofiev para a efusão lírica, neste caso num contexto harmónico que vai simplesmente da Tónica (Sol Maior) para a Dominante (Ré Maior):

Exemplo 53. Sergei Prokofiev, *Winter Bonfire* (1950), nº6, “Entardecer de Inverno”:

Andante dolce

As acusações de simplismo que *Winter Bonfire* pode ainda hoje originar ganham algum peso se observarmos o único número que pede o coro de rapazes, escrito numa tonalidade sem modulações ou saltos harmónicos de alguma espécie, e num estilo inspirado pelas muitas canções de pioneiros populares na época (para penetrar a fundo na questão teríamos de analisar toda a harmonia e pormenores orquestrais e estruturais da obra, o que sai fora do âmbito desta dissertação).

O “segredo” de Prokofiev, que aqui ainda é audível, reside em fazer deste momento aparentemente banal, um momento inesquecível e belo. Para

isso contribui a leveza da orquestração, à base de “pizzicati” nas cordas e da celesta (com alguns toques discretos do triângulo, piano e fagote na repetição), que dobram o coro das crianças (a celesta também só aparece na repetição):

Exemplo 54. Sergei Prokofiev, *Winter Bonfire* (1950), nº5, “Reunião de Pioneiros”:



Se *Winter Bonfire* ainda partilha algumas das características de *Pedro e o Lobo* (as marchas, as melodias originais embora mais simples e líricas, e alguma estruturação e coesão entre os oito andamentos – nomeadamente através do timbre das trompas ao uníssono e da repetição do primeiro número no fim – já *A Guarda da Paz* se torna mais difícil de defender musicalmente, para o que

contribui ainda o seu péssimo texto, ao pé do qual a poesia naturalista de *Winter Bonfire* – retirados os poucos versos que implicam doutrinação ou referências ideológicas – parece de boa qualidade, e a simplicidade ingénua de *Pedro e o Lobo* um verdadeiro achado¹⁷⁰.

A agressiva reacção ocidental a esta obra, mesmo nos dias de hoje, parece-nos mais originada pelo texto do que pela música, se bem que esta seja das menos audazes e interessantes do período soviético de Prokofiev.¹⁷¹ Vejamos uma crítica recente.

Embora concedendo que a “lullaby” é bela, o articulista, Edward Seckerson, realça o texto desta, chegando a afirmar que uma tal combinação representa toda uma nova dimensão no conceito de “abuso de crianças”:

“But the real stinker here was *On Guard for Piece* – wallpaper politics masquerading as art. Lilli Paasikivi all but took up the megaphone for a series of empty declamations. So, too, did the conductor in a prerecorded passage where the text must have acted upon his sensibilities like an emetic. Imagine a beautiful lullaby – Prokofiev at his most shadowy sweet – underpinning these chilling words: «They are led by the children's best friend / And he lives in the Kremlin.». Adds a whole new dimension to the concept of child abuse. Moving swiftly on, there is more music in the cadenza of Shostakovich's *First Violin Concerto* than there is in the whole of *On Guard for Piece*.”¹⁷² (Seckerson, 2003)

Exemplo 55. Sergei Prokofiev, *A Guarda da Paz* (1950):



¹⁷⁰ Como refere Boris Schwartz, Prokofiev, como muitos outros, tentaram por todos os meios evitar qualquer acusação, recorrendo não só ao género mais inócuo (e – paradoxalmente! – menos vigiado) da obra destinada às crianças, como ao auxílio de escritores ou outros artistas oficiais e conhecedores dos meandros sinuosos da política das artes: “There are instances in Prokofiev’s last years when he listened, perhaps more than necessary, to the advice of Stalinist intellectuals. One of them was Alexander Fadeyev, the writer who had become leader of the Writer’s Union in the wake of Zhdanov’s cultural purge in 1946. It was Fadeyev who helped Prokofiev plan *On Guard for Peace* though the text was written by Samuil Marshak, an expert in children’s literature.” (Schwartz, 1972: 237)

¹⁷¹ Nunca Dó Maior foi, em Prokofiev, tão isento de surpresas como em *A Guarda da Paz*. Se compararmos, por exemplo, esta obra com o 3º *Concerto para Piano* de 1926, também em Dó Maior, nomeadamente a sua parte final (que basicamente não sai do acorde de tónica), esta soa milagrosamente original e surpreendente de força.

¹⁷² Crítica publicada no jornal britânico *The Independent*, de 28 de Março de 2003, referente a um concerto com obras de Prokofiev e Shostakovich integrado nas comemorações dos 50 anos da morte de Prokofiev.

Exemplo 56. Sergei Prokofiev, *A Guarda da Paz* (1950):

The image displays a musical score for Sergei Prokofiev's *A Guarda da Paz* (1950). The score is written for a boys' choir (Coro de rapazes) and an orchestra (Orq.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'f' (forte) and 'giocoso' (playful). The score consists of two systems. The first system shows the choir entering with a melody, followed by the orchestra. The second system continues the musical development, with the choir and orchestra interacting. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Será interessante comparar esta crítica, moderna e ocidental, com excertos da efectuada pelo pianista-compositor Alexander Goldenweiser (1875-1961) a *Pedro e o Lobo* após a primeira audição desta obra, crítica publicada na revista Izvestiia de 9 de Maio de 1936:

“[...] The first part of the programme consisted of new works by Prokofiev. The first item was the tale *How Petia captured the wolf*. [...] However its realization gives rise to a number of doubts. [...] Prokofiev’s choice of technique for the tale’s musical setting does not seem to me to be quite right. [...] I think that if the musical treatment of the tale were to consist principally of song and dance, and not attempts (albeit frequently successful) to reproduce sounds, the music effectiveness would be considerably greater. Prokofiev has simplified to a great degree, perhaps excessively, his musical language, a largely successful undertaking. [...]”¹⁷³ (Goldenweiser, 2006: 31)

A ambiguidade típica da linguagem destes anos e a contradição que espelham são notáveis neste excerto. Se a crítica moderna a *A Guarda da Paz* insiste mais no texto (muito justamente), esta, sobre *Pedro e o Lobo*, incide mais na música e nas suas características e eficácia. E se *A Guarda da Paz* pode efectivamente hoje ser acusada de simplismo musical, ao contrário de *Pedro e o*

¹⁷³ Sobre a estreia e a crítica consulte-se ainda Morgan 2006: 10-16.

Lobo, em 1936 e depois em 1950, é esse tipo de simplismo que é exigido pelo Estado, mesmo quando este se contradiz e exige, ao mesmo tempo, uma certa complexidade de escrita lembremo-nos das críticas de Jdanov sobre a falta de texturas polifônicas nos coros em favor do uníssono...). Goldenweiser afirma que Prokofiev simplificou em demasia a sua linguagem, mas admite que uma sucessão de canções e danças (no fundo o que acontece em *Winter Bonfire* e em *A Guarda da Paz*) seria mais adequada ao tratamento da história porque, revela noutro passo da crítica (não reproduzido neste excerto), a música é demasiado complexa para a idade prevista para a compreensão do texto. Porém, existe aqui uma contradição, porque se o texto é destinado, segundo Goldenweiser, a crianças mais pequenas, então a simplificação da linguagem de Prokofiev devia ter sido ainda maior, dado que o crítico admite que existe uma discrepância de complexidade entre texto e música. Mas critica o compositor por ter simplificado em demasia, deixando esta ambiguidade por esclarecer.

Como ficou sabido, a estreia não oficial, feita por Prokofiev e Natalia, entre as crianças, de várias idades, e até entre os adultos, foi um sucesso, e crianças de todas as faixas etárias escutam desde então a obra sem se preocuparem com essa aparente dicotomia entre a simplicidade do texto e a “complexidade” da música. A complexidade temática e estrutural de *Pedro e o Lobo* dá as mãos a uma simplicidade original, que é a maior virtude da escrita de Prokofiev, equilibrando desse modo o texto e a música num todo que pode ser apreendido e apreciado por qualquer faixa etária. Existe sempre em *Pedro e o Lobo* algo que pode agradar a qualquer pessoa, e isso explica o êxito perene que fazem desta obra um clássico da música (para crianças e não só) desde há mais de 70 anos, sem concorrentes que o possam destronar dessa posição privilegiada.

Comparemos então as letras da canção de pioneiros cantada pelo coro de rapazes em *Winter Bonfire*, com uma das canções oficiais mais conhecidas e apreciadas da organização dos Pioneiros Soviéticos *Obrigado, Grande Estaline* (1937, música de L. Polovinkina e letra de I. Dobrovolskii), uma canção melodicamente aparentada com a seminal *Canção do Contraplano* de Chostakovitch (que se tornara, como vimos - letra e música - num modelo da canção de massas soviética), e ainda com as letras do andamento/canção coral

de *A Guarda da Paz* na qual intervem o coro de rapazes, a *Canção da Pomba* (numa alusão à pomba branca da paz), e da “Lullaby”:

Quadro 4: Comparação de textos em *Fogueira de Inverno*, *Obrigado, Grande Estaline*, *A Guarda da Paz*.

Winter Bonfire	Obrigado, Grande Estaline	A Guarda da Paz
<p>5. Reunião de Pioneiros</p> <p>Atirem ramos para a fogueira, para que as chamas se elevem mais! Dois <i>kolkhoz</i> saúdam os Pioneiros de Moscovo. Atiramos ramos e juntamos troncos. Convidamos crianças do <i>Kolkhoz</i> a juntarem-se a nós. A nossa fogueira arde com estalidos, com e as brasas faíscam. Deixem as nossas frescas, canoras vozes, ressoarem, Acompanhadas pelo alegre crepitar das chamas. Deixem as nossas frescas, canoras vozes, ressoarem, Acompanhadas pelo alegre crepitar das chamas.</p>	<p>1. O país inteiro congratula-se e ri, E todos irradiam alegria, Porque a vida das crianças neste grande país, É cheia de alegria.</p> <p>Refrão:</p> <p>Canção alegre, ressoa alto, Sobre a nossa feliz infância, Obrigado Grande Estaline, Pelos nossos maravilhosos dias.</p> <p>2. Todos os dias damos gargalhadas quando o sol nasce, Porque não temos sonhos tristes. Se todas as crianças fossem tão alegres como nós, Porque só nós conhecemos esta felicidade.</p> <p>Refrão:</p> <p>Canção alegre, ressoa alto, Sobre a nossa feliz infância, Obrigado Grande Estaline, Pelos nossos maravilhosos dias.</p> <p>3. Cada passo, brincadeira e lição, É alegre como nunca o foi antes, Porque o Grande Estaline é para nós, as crianças, O nosso maior amigo.</p> <p>Refrão:</p> <p>Canção alegre, ressoa alto, Sobre a nossa feliz infância, Obrigado Grande Estaline, Pelos nossos maravilhosos dias.</p>	<p>6. Pomba da Paz</p> <p>Uma dócil pomba voou de um poleiro próximo, os raios do sol salientando a sua brancura de neve. E, num instante, as suas asas leves plenas de radiância, desapareceu nos ares, fora do alcance da vista. Foi um dos nossos rapazes de Moscovo que largou a jovem pomba nos céus, como uma bola de um parapeito. E esse gesto lembrou-nos, neste glorioso dia de Verão, aquilo que as crianças de todas as aldeias e cidades querem acima de tudo. Em Paris e em Xangai, criadores de pombas lançam, em simultâneo, pombas nos céus. E estas, pairando acima do mundo, proclamam lá de cima que aqueles que lutam pela paz são mais poderosos do que os fazedores da guerra. Foi um dos nossos rapazes de Moscovo que largou a jovem pomba nos céus, como uma bola de um parapeito. E esse gesto lembrou-nos, neste glorioso dia de Verão, aquilo que as crianças de todas as aldeias e cidades querem acima de tudo.</p> <p>7. Canção de embalar</p> <p>A Lua está envolvida em nuvens, é tempo de ir dormir. Embalando o seu bebé nos braços a mãe canta-lhe suavemente: “as gaivotas já dormem há muito, e as pessoas dormitam nas suas casas. A Lua, espreitando na tua janela encontra-te na escuridão. No jardim, as árvores restolham, e murmuram: “Os jovens melros dormem, os jovens corvos também, e tu, pequena criança, vai dormir! Vai dormir, não temas, a nossa porta está bem trancada – o papão não sairá da escura floresta. Amigos, de longe, protegem a tua vida, a tua Mãe-Pátria, a tua casa, cada vez mais em cada dia, barrando o caminho da guerra em todo o mundo. E a liderá-los está o melhor amigo das crianças, aquele que vive no Kremlin.”</p>

O teor propagandístico da canção infantil é evidente logo pelo título, directamente dirigido ao líder (fazendo assim parte do gigantesco culto de personalidade a Estaline, que começa nos anos 30). De forma mais sofisticada, as outras duas letras fazem referências à actualidade soviética, e empregam as palavras-chave do período estalinista, nomeadamente a palavra “alegria”. Como dizia Estaline em 1935, no discurso, já aqui citado, aos trabalhadores de choque, “A vida melhorou, camaradas, a vida tornou-se mais alegre”, e a partir de 1936 não havia um texto que não usasse abundantemente o termo, ao qual se juntará depois o de “optimismo”. Com a alegria vem a sua expressão natural, o canto. Diz o povo que “quem canta, seus males espanta”, e essa filosofia entranhou-se na vida soviética. Canções de massas, musicais, ópera-canção, sinfonia-canção, todos se canta e todos cantam para proclamar alto e em bom som a nova realidade soviética, alegre e optimista. Não sugeria Goldenweiser na sua crítica a Prokofiev o recurso a canções e danças para *Pedro e o Lobo*, ao invés da coesa estrutura sinfónica que este utiliza?

A *Guarda da Paz* vai mais longe ainda na deificação de Estaline, principalmente na “Lullaby”. Enquanto a canção dos Pioneiros refere, juntando numa única quadra “canto”, “alegria” e “Estaline”:

“Canção alegre, ressoa alto,
Sobre a nossa feliz infância,
Obrigado Grande Estaline,
Pelos nossos maravilhosos dias.”

A “Lullaby” termina com este verso, já citado:

“Vai dormir, não temas, a nossa porta está bem trancada
- o papão não sairá da escura floresta.
Amigos, de longe, protegem a tua vida, a tua Mãe-Pátria,
a tua casa, cada vez mais em cada dia,
barrando o caminho da guerra em todo o mundo.
E a liderá-los está o melhor amigo das crianças,
aquele que vive no Kremlin.”

“...aquele que vive no Kremlin”. Estaline já nem precisa de ser *nomeado*. Ele é “aquele que vive no Kremlin”, aquele que todos sabem quem é e onde está. Substituamos a frase pelo equivalente cristão “Aquele que está no Céu”, e

teremos a prova da deificação do líder¹⁷⁴. Este aspecto religioso, que já mencionámos, e que Frolova-Walker analisa com rigor em *Stalin and the Art of Boredom* (ao qual faremos um comentário alargado no final desta secção dedicada a Prokofiev), é confirmado pela moldagem de vários aspectos e organizações do regime soviético na sociedade altamente religiosa do tempo dos czares, nomeadamente os Jovens Pioneiros, cuja referência à organização católica dos Escuteiros é conhecida, e a apropriação de igrejas e outros locais de culto para os fins burocráticos do poder soviético, a instituição de locais de culto (estatuária e outras formas de arte pública), de rituais e, principalmente, nesta forma de culto de personalidade que fará de Estaline (e depois de Mao, de Ceausescu, e de muitos outros dirigentes comunistas) um verdadeiro Deus, constantemente rodeado no imaginário dos cartazes e demais propaganda, de crianças, as mesmas crianças para quem Prokofiev escreve *A Guarda da Paz*.

Ilustração 5: Cartaz: “Obrigado, Camarada Estaline, pela nossa infância feliz!” (1936)¹⁷⁵



Se *Pedro e o Lobo* não contém nenhuma referência directa à vida soviética, o que o torna mais imune à crítica moderna sobre o conteúdo ideológico nele contido, é certo que podem ser lidas nas entrelinhas claras alusões à realidade soviética, nomeadamente, e tratando-se de uma obra destinada às crianças, aos Jovens Pioneiros Soviéticos, uma organização moldada pelos Escuteiros e fundada em 1922¹⁷⁶. Pedro é, sem dúvida alguma,

¹⁷⁴ Um dos símbolos mais memoráveis desta deificação de Estaline era a projecção no céu nocturno de Moscovo da sua imagem através de potentes holofotes.

¹⁷⁵ Fonte: <http://www.cwporter.com/INPRAISEOFSTALIN.htm>

¹⁷⁶ Como refere Jaffé, as audiências soviéticas não teriam dúvida alguma em ver em Pedro um exemplo dos Pioneiros. A organização assenta porém não só no modelo dos escuteiros mas numa outra base, esta bastante perversa por revelar a

um exemplo do Pioneiro soviético: audaz, sem medo de lobos e habituado à floresta, sabe fazer um laço e atirá-lo (prendendo assim o lobo), e ainda tem preocupações ecológicas e humanitárias (não quer ver o lobo morto, mas antes exibido no jardim zoológico). E é na organização dos pioneiros, nas suas letras e canções, que outras obras da altura (pós-1948) que incluem crianças, vão beber, obras como *O Canto das Florestas*, de Chostakovitch (1949) e ainda as restantes duas obras de Prokofiev, *Winter Bonfire* e *A Guarda da Paz*, em muitos aspectos obedientes aos mesmos moldes estéticos do Realismo Socialista¹⁷⁷. Todas estas obras, para e com crianças, usam os Pioneiros como modelo da criança e da juventude soviética em geral¹⁷⁸. Mesmo que o conteúdo explícito da letra não fizesse referência quer à bondade de Estaline quer às virtudes da vida soviética, bastaria este facto, e o facto de todas estas obras (excepto *Pedro e o Lobo*) fazerem menção a episódios ou acções concretas das quais o regime se orgulhava (como a reflorestação ordenada por Estaline após a guerra, a organização dos Pioneiros, ou a “política pela paz internacional”) para que as mesmas fizessem parte de uma agenda política concreta, como efectivamente, fizeram, sendo devidamente recompensadas, como observámos, com os Prémios Estaline¹⁷⁹. Pedro é pois uma versão involuntária de Pavlik Morozov, cuja figura heróica (aos olhos da propaganda) foi exaltada em versos, em textos escolares, em peças de teatro para crianças e noutra parafernália ideológica.

instrumentalização política das crianças (comum ao que o regime de Hitler incentivava), fazendo delas vis acusadores, em nome da ideologia, dos próprios pais, irmãos ou amigos, e transformando-as em exemplos éticos, patrióticos e morais: “To Prokofiev’s soviet audiences, Peter was ostensibly a Pioneer, a junior member of the Young Communist league; but while Peter’s rebellious stance towards his grandfather might appear to chime with the official canonization of Pavlik Morozov (a fourteen-year-old whose denunciation of his father to the authorities «inspires» the founding of the Pioneers), Peter displays considerable loyalty to his animal friends and has an individual ingenuity in marked contrast to the blundering huntsmen (the state police?) who arrive late on the scene.” (Jaffé, 1998: 142). No nosso entender, Jaffé engana-se porém (não obstante o resultado prático da propaganda ser idêntico) na relação entre Pavlik e os Pioneiros, uma vez que estes foram fundados em 1922, quando Pavlik (1918-1932) tinha apenas 4 anos. Segundo averiguações recentes, Pavlik terá denunciado os pais e sido assassinado mais tarde por razões desconhecidas, e a propaganda encarregou-se de usar a história e torná-la num exemplo para as crianças soviéticas, agrupadas em redor do Pioneiros. Só nesse sentido pode ser entendida a relação de Pavlik com a “fundação” dos Pioneiros: como invenção dos serviços secretos. As fotografias oficiais do rapaz e até a sua idade e data de nascimento variavam constantemente umas das outras.

¹⁷⁷ Existem semelhanças flagrantes (musicais e literárias) quer entre o número “Os Pioneiros plantam as florestas” de *O Canto da Floresta* e a “Marcha dos Excursionistas” de *Winter Bonfire*, quer entre a canção oficial dos Pioneiros *Obrigado, Grande Estaline* (cujo texto vai no quadro acima) e a *Canção do Contraplano*, de Chostakovitch.

¹⁷⁸ Bastaria, para relacionar *Pedro e o Lobo* (que não faz referências directas no texto) com os Pioneiros, referir que, depois da estreia oficial a 2 de Maio de 1936 que obteve pouco sucesso (a narradora inicial, Natalia Satz, por se sentir doente, foi substituída por outra pessoa, menos talentosa), a obra será apresentada num evento especial destinado a jornalistas estrangeiros e altos dignitários no Palácio Central dos Pioneiros, obtendo dessa vez um sucesso estrondoso, sucesso nunca desmentido até hoje (Jaffé, 1998: 143).

¹⁷⁹ Mencionámos o facto de *Pedro e o Lobo* não ter ganho nenhum Prémio Estaline no quadro comparativo das três obras de Prokofiev unicamente por uma questão informativa relativa às restantes duas obras, que o ganharam ex-aequo, dado que estes prémios só foram instituídos em 1941, e *Pedro e o Lobo* data de 1936. Seria no entanto interessante especular se, composto depois dessa data, o primeiro conto narrado para crianças de Prokofiev o teria ganho. Não por acaso, *O Canto das Florestas*, uma obra de submissão pós-1948, ganhá-lo-á em 1950, e de primeira classe (ao contrário dos de segunda classe atribuídos a Prokofiev por *Winter Bonfire* e *A Guarda da Paz*, peças em tudo semelhantes à de Chostakovitch).

Uma crítica soviética de 18 de Janeiro de 1953 (ano da morte de Prokofiev) à peça *Pavlik Morozov*, de V. Gubarev, saída no jornal Pravda, pode dar-nos uma ideia da ideologização das crianças. A crítica de A. Kolosov refere-se a uma actuação no próprio local onde Prokofiev estreou informalmente *Pedro e o Lobo*, o Teatro para Crianças de Moscovo:

“V. Gubarev's play "Pavlik Morozov" is running at the Moscow Theatre for Young Viewers. This is a performance for children about the beginning of kolkhoz life, about the decisive advance of socialism against capitalist elements of the countryside. Young viewers see bestial kulak exploiters; they see Communists, leading the great movement of the masses to a new life, representatives of the masses, following the Party. The main heroes of this play for children are, of course, children.” (Kolosov, 1953: 1)

Tal como em *Pedro e o Lobo*, o herói é uma criança, e tal como nas “Lehrestücke” de Brecht, a intenção didáctica é claramente admitida. O tema estava em voga nos anos 20, e princípios de 30, quando Lenine colectivizou as terras, expulsando os grandes proprietários rurais (naturalmente renitentes) à força e criou as quintas colectivas, processo que custou inúmeras vítimas. Como refere Kolosov, as crianças assistem ao avanço do socialismo sobre o capitalismo, ainda presente nos campos na figura dos “kulaks” (latifundiários), avanço esse liderado pelos comunistas. O Lobo, em *Pedro e o Lobo*, pode perfeitamente ser interpretado como um representante dos “kulaks”, e, tal como o pai de Pavlik, denunciado (apanhado) pelo próprio filho, uma criança, o Lobo é caçado por Pedro, outra criança, que ignora o Avô (símbolo das idéias burguesas ainda existentes na velha sociedade que resiste na URSS?) para atingir o seu objectivo. Se mais fosse necessário para estabelecer uma relação com Pavlik e Pedro, eis que Kolosov continua:

“Young viewers see rural Pioneers and school-children of the time, and among them the marvelous kid Pavlik Morozov, insatiably inquisitive, strong-willed, joyful, at times mischievous; in a word, like millions of our children. [...] A pupil of the Gerasimovka Pioneer organization, Pavlik Morozov unmasked his own father - a corrupt grabber, and protege of enemies of the people, about whom even that person closest to him - his wife - would say: - A beast he was, and a beast he remained! Unmasked by his son, Trofim Morozov (played by V. Yakovlev) is removed from the post of chairman of the village council and, as a dangerous enemy of the new order, is taken from the village. Pavlik and his friends even more warmly and devotedly pursue their Pioneer mission. They learn superbly and, as far as they are able, help the plenipotentiary from the Party district committee and leading people of the village to build a kolkhoz, fearlessly uncover evil plans of enemies, and in every way abet the success of grain collections... [...]” (ibid.: 1)

Repare-se nos termos usados para descrever o “maravilhoso rapaz” Pavlik Morozov: insaciavelmente inquisitivo (curioso), de vontade (carácter) forte, alegre, e (por vezes) amigo de arranjar sarilhos; supostamente como milhões de outras crianças soviéticas (like millions of *our* children). Esta descrição, que podia ser igualmente aplicada a qualquer criança normal, é apropriada pelo crítico para estabelecer a superioridade da nova criança soviética. Como Pedro, que caça, sozinho, um lobo, uma *besta*, tal como o pai de Pavlik, descrito pela própria mulher (segundo a peça, claro) de forma inequívoca. “Era uma besta (no sentido de “animal selvagem”), e uma besta permaneceu”. É, aliás, notável a “psicologia” da orquestração de Prokofiev neste campo da caracterização dos personagens: Pedro é o único a quem é dado um naipe, o das cordas, ao invés dos instrumentos solistas de todos os outros, com a excepção do Lobo, precisamente o seu oponente, que é caracterizado pelas 3 trompas. Ainda assim, para além da maior complexidade e interesse melódico do tema de Pedro, o naipe das cordas, para além de bastante mais numeroso do que as meras 3 trompas do Lobo, possui uma característica única: a expressividade única das cordas e as suas múltiplas “nuances”, timbres e combinações possíveis (o tema de Pedro é o que sofre mais e mais compelxas variações ao longo da obra) representam a psicologia mais complexa do ser humano, neste caso de Pedro, mas não de *todos* os seres humanos. Pedro, a criança, é o herói, o ser superior, enquanto o próprio Avô se vê reduzido ao fagote, qual Velho do Restelo, cauteloso e antiquado.

Mas Pavlik, tal como Pedro, se agiu sozinho no sentido em que agiu decisivamente por si, ainda assim teve alguma ajuda. E se Pedro conseguiu a ajuda do alegre Passarinho (o Pato e o Gato nada fizeram), Pavlik contou com o apoio do comissário político da região, Dymov, o qual é descrito em termos religiosos. Efectivamente, Dymov é um apóstolo, um apóstolo que leva a “verdade sobre a vida de hoje e a de amanhã, sobre o caminho único para a felicidade, a alegria e a luz” (note-se, entre todos, o uso da palavra “luz”), à remota aldeia da taiga siberiana, e à volta do qual, evangelizados, os camponeses se reúnem em adoração:

“This is a drama. But why are trembling movements of the viewers, quiet cries, and little tears in children’s eyes interrupted by sunny smiles? In the drama, there is a victorious, conquering beginning. Ever more warmly and closely the people rally around the Communist Dymov (actor R. Gavrilov), who brought to this remote taiga location the truth about today’s and tomorrow’s life, about the one road to happiness, to joy, to light. [...]” (ibid.: 1)

Na cena decisiva em que Pedro caça o Lobo, o Passarinho está pois presente, tal como Dymov está presente na cena decisiva em que Pavlik denuncia o pai. Como observou (ou como quis dar a entender que tal tinha sucedido) Kolosov, a audiência – as crianças – não responderam imediatamente a esta cena, absorveram a tensão dramática e então explodiram em aplausos cada vez mais intensos (“an ever-growing storm of hand-clapping”), olhando esgazeados para os dois actores, Pavlik e Dymov, identificados um com o outro, o comissário e a criança, nas mentes excitadas das crianças do público. Como refere Kolosov, desta vez inteiramente dentro da verdade, um não poderia existir sem o outro. Sem a ideologia forçada nas mentes infantis, seria quase impossível criar crianças que acusem os pais condenando-os ao degredo e à morte:

“In the dramatic scene, where Pavlik unmasks his father, Dymov also takes part. Here the tension reaches an extreme. The audience does not immediately respond to this scene. Eyes heat up, and faces heat up. And then - hand-clapping, hand-clapping, an ever-growing storm of hand-clapping, and exultant gazes concentrate now on Pavlik, now on Dymov: they are equally close to the children’s aroused spirit. Without Dymov and without others like Dymov, there would be no Pavlik. One could more fully and clearly show the leadership of the Party by the profound revolutionary transformation in the countryside [...]” (ibid.: 1)

A crítica, antes de nomear a prestação de cada actor, resume mais uma vez as características das crianças soviéticas, agora já não só as de Pavlik, mas as das restantes, nomeadamente as das crianças do campo e das zonas mais remotas e fronteiriças da Rússia:

“But more important was the success of the dramatist and the theatre - the portrayal of country boys. That was the very truth, genuine living Soviet children with their passion for knowledge, with striving for the inexpressibly joyful and fascinating new frontier, with unlimited and self-sacrificing readiness to aid the Party and Komsomol to strengthen this new frontier and protect it from any sort of attacks. [...]” (ibid.: 1)

Também Pedro é um rapaz do campo e, tal como Pavlik, também está pronto a proteger a sua fronteira (os seus amigos) contra qualquer tipo de ameaças, nomeadamente contra os lobos que podem surgir da floresta, e que

Pedro derrota com a inteligência, não com a força, como sugere Kolosov ao descrever as crianças soviéticas como ansiosas por instrução (conhecimento). Em 1936 era praticamente impossível que Prokofiev não estivesse ao corrente da história (fictícia ou semi-real, não importa) deste jovem herói nacional, cuja fotografia, feitos e biografias escolares inundavam todas as escolas e organizações infantis e juvenis da URSS. Porém, consciente ou não da figura e actos de Pavlik Morozov, não há dúvida que conseguiu um paralelo significativo, se bem que ambíguo e não-referencial, com *Pedro e o Lobo*, e que a atenção e desvelo que a obra sempre mereceu do público soviético (e mesmo dos burocratas oficiais) indicam que, afinal, Prokofiev pode ter encontrado a “fórmula mágica” de que fala Frolova-Walker treze anos antes de *A Guarda da Paz*, e, do ponto de vista da qualidade literária, musical e do imaginário infantil, de forma muito mais interessante, original e profunda¹⁸⁰. Conseguiu também, do nosso ponto de vista, uma terrível premonição do Terror que começaria em pleno no ano seguinte: o Lobo não é morto pelos caçadores, é levado para um Zoo. Se, por um lado, numa peça para crianças essa seria a opção menos violenta sobre o destino a dar ao “mau da fita”, no contexto em que a obra foi escrita, como não pensar nos milhares que, ao invés de serem logo mortos, foram levados para “campos de reeducação”? Na sua mescla de ficção e imbricação com a mitologia soviética da altura, bem como na sua inquietante premonição do que estava para vir, *Pedro e o Lobo* é, do nosso ponto de vista, muito mais do que um belo conto musical para maravilhar crianças.

Para compreendermos melhor esta e outras peças para crianças integradas no género melodramático escritas por Prokofiev na URSS, teremos de analisar ainda outras questões, a maior parte delas condensadas no artigo *Stalin and the Art of Boredom* de Marina Frolova-Walker, publicado em 2004, e incidindo especificamente na batalha de Prokofiev pelo reconhecimento oficial e na oratória *A Guarda da Paz*, o último grande esforço do compositor nesse sentido, e o mais conseguido (pelo próprio recipiente, o Estado) desse ponto de vista.

Frolova-Walker analisa o Realismo Socialista na música de uma forma interessante, partindo do pressuposto, como indicia o título, de que esta é uma arte do aborrecimento, uma estética que induz apenas ao adormecimento crítico

¹⁸⁰ Para mais pormenores sobre a relação da obra com o panorama da música para crianças na URSS consulte-se Kelly, 2006.

do ouvinte, não só pelas suas características anódinas e basicamente anónimas de arte destinada a um culto, a rituais necessários e suportados mas, como qualquer ritual, pouco amados e entusiasmantes a não ser, eventualmente, por alguns fiéis mais fanáticos. Como o resumo do artigo sugere:

“Socialist Realism was a discipline placed upon artists to provide a suitably dignified backdrop to state ritual. In this sense, it was a species of religious art, in which blandness, anonymity and tedium were by no means vices” (Frolova-Walker, 2004: 101)

A uniformidade de estilo, o anonimato que um estilo global produz, e a ligação íntima e constante com o Poder deificado, que tem como resultado obras cujo objectivo é unicamente o de o glorificar e exaltar, eis o que pode também ser aplicado a uma definição da música do cantochão medieval, ou da música de corte do barroco e classicismo. Num contexto destes, o génio será sempre uma excrescência mal-vista, algo não tolerável pelo poder, seja ele religioso ou profano. Bach e Mozart são dois bons exemplos de compositores “malditos” dentro desse paradigma, que só termina com o Romantismo:

“There is also an aesthetic problem: we would have to overcome boredom, a boredom that is inevitable when we are faced with the blandness of Socialist Realist music, the tedium of repetitive story lines, and the near-complete obliteration of individual style - by the late 1940s, it seems as if the whole thousand-strong Union of Composers wrote with a single pen.” (ibid.: 103)

Frolova-Walker continua, referindo que esta falta de originalidade não era sentida somente pelos auditórios ocidentais, nas raras ocasiões em que lhe era dada a ouvir a música da URSS (visitas de estado, congressos de compositores, etc.), normalmente escolhidas em função da sua conformação ao cânone. Também os ouvintes soviéticos se ressentiam dessa uniformidade e tédio, que faziam da estreia de uma obra maior de Prokofiev (como a 5ª *Sinfonia*) ou de Chostakovitch (como as 7ª e 8ª *Sinfonias*) acontecimentos empolgantes e festejados, se não sempre pelos burocratas, pelo menos pelas massas populares, que já antes de 1936 haviam aclamado a difícil ópera *Lady Macbeth*, que à data da sua condenação pública no Pravda era interpretada simultâneamente em três teatros da mesma cidade, feito inaudito até então por uma ópera soviética, a não ser por aquelas que o poder artificialmente colocava em cena e aí fazia continuar, oferecendo bilhetes aos operários fabris ou organizando com camponeses e operários “visitas de estudo” obrigatórias que

incluíam a assistência a obras exemplares da cultura soviética, fossem elas exposições de arte, concertos ou ópera:

“But is crucial for us to understand that this music is not tedious merely to non-Soviet listeners in the west: there are no signs that it ever won any enthusiasm from Soviet audiences. The majority of Socialist realist cantatas received no more than one performance, and new Soviet operas normally had very short runs. A select body of operas became perennials, but this was still in the face of public indifference, since the seats were filled through ticket distribution in factories or schools.” (ibid.: 103)

Esta situação dever-se-á não só, como veremos, e como explica Frolova-Walker, à falta de qualidade e originalidade generalizada das obras, mas também ao facto de, institucionalizadas, a música, tal como no passado pré-romântico, deixa de ter uma existência autónoma, como “obra”, e passa a ter apenas o papel efémero de peça decorativa de uma determinada cerimónia, deixando de ter sentido a sua repetição uma vez terminada esta, e esse facto é independente da qualidade da música¹⁸¹.

É neste sentido que Frolova-Walker vê a evolução do papel do compositor a partir dos anos 30. A crescente submissão ao poder do estado produz um anonimato e uma indústria musical anódina cuja única função é preencher os espaços de silêncio no seio de um ritual ou cerimónia, numa sociedade que substituiu a religião oficial por uma outra espécie de modelo “teológico profano” (Frolova-Walter fala em “religião ateísta”). O individualismo, outro termo acusatório tantas vezes ligado ao “formalismo”, tende a desaparecer na nova URSS em favor do funcionário burocrático, papel que, evidentemente, era difícil de aceitar para criadores como Prokofiev ou Chostakovitch:

“Following the example of historians and social anthropologists, it would be more meaningful to treat Soviet ideology from Stalin onwards as a kind of atheist religion which gave rise to a rich system of rituals, based on a peculiar mixture of Christian and pagan models¹⁸². Art served this system by supplying paraphernalia for these rituals, and its value was its efficacy in creating the right mood of sombre dignity and grandeur of purpose¹⁸³. It seems quite appropriate, therefore, to regard Socialist Realist works as a category of religious art.” (ibid.: 103-104)

¹⁸¹ Bastará lembrar as cantatas de Bach, votadas a um esquecimento total, não por serem música de inferior categoria, bem pelo contrário, mas porque, uma vez cumprida a sua função decorativa na cerimónia religiosa, o seu papel termina, sendo necessário escrever uma outra peça nova para a cerimónia seguinte.

¹⁸² Não muito distante portanto do modelo hitleriano.

¹⁸³ Será aqui interessante referir novamente o caso de Bach, cujas modulações inesperadas no órgão ao acompanhar os coros na missa, logo, o *destaque* da sua abordagem naquele que era apenas um papel de fundo, transformavam e alteravam o paradigma rígido da cerimónia religiosa, cujo destaque devia ir todo quer para os gestos sagrados do ritual, quer para a mensagem ideológica (neste caso, a religiosa) transmitida pelos celebrantes. Ao chamar a atenção sobre si e a música, por a tornar *interessante*, Bach, e depois Messiaen, estava a des-ritualizar a cerimónia religiosa, e a retirar-lhe aquela ordem imutável e hierarquizada que a caracterizava e que é, ao mesmo tempo, o *seu sentido*.

Esta situação é possível pelo assenhoreamento pelo Estado dos meios de criação e difusão de obras, como notámos atrás, outra situação que lembra o passado, quando os mecenas dos artistas eram a Igreja ou o Estado, sem os quais praticamente não teria existido actividade artística, das catedrais à música de Bach:

“By the 1930s, the State was the sole sole patron of the arts: it commissioned works from artists (through the artists’ Unions), evaluated them, bought the approved works, and arranged for performance, exhibition or publication.” (ibid.: 104)

Neste contexto, compreende-se que os critérios ocidentais para a valorização crítica de uma determinada obra ou autor, deixam de ser válidos. Efectivamente, a URSS dos anos 30 a 50, e ainda com continuidade (se bem que mais moderada) nas décadas seguintes, não só no domínio das artes, passa a ser um país cujos mecanismos sociais e políticos funcionam como se de outro planeta se tratasse, como Frolova-Walker refere noutro passo. Critérios de alta-cultura (ou “High-art”), que a partir do Iluminismo começaram gradualmente a substituir a imagem do artista-artesão pela do artista-génio, são inaplicáveis no contexto soviético, no qual o artista se vê novamente reduzido a um elemento anónimo cuja contribuição é avaliada ideologicamente e não artisticamente:

“The ideological apparatus of high art, with its notions of genius, transcendence, and artistic autonomy was, of course, alien to the new environment; hence we should not feign surprise that the Stalinist system performed «badly» in terms of high-art criteria, when such criteria were spurned by that system in the first place.” (ibid.: 104)

O aspecto “religioso” deste paradigma político-social é quase ironicamente descrito por Frolova-Walker, que não hesita em usar uma imagem religiosa pagã (oferendas para apaziguar os deuses, etc.) para o caracterizar:

“Characterised in religious terms, the annual festivals allowed followers to placate their deity with an abundance of offerings. The offering might be accepted, pacifying the deity, or rejected as insufficient or of the wrong kind, angering the deity. The message was delivered by music critics, who mediated official opinion. Sometimes their reports took an opinion of Stalin himself as their starting point, as in the case of Muradeli’s opera *The Great Friendship*, when a casual remark of Stalin’s snowballed into the notorious denunciations of 1948.” (ibid.: 104-105)

É pois neste contexto cada vez mais alienado da prática ocidental que Prokofiev vem cair em meados dos anos 30, desiludido com esse mesmo

ocidente que, por razões diferentes, falha em o assegurar como o primeiro compositor da modernidade. Quando a sua música começa a modificar-se naturalmente em favor de um maior lirismo e de uma tonalidade e estrutura mais clássicas, e a atenção de Prokofiev começa a virar-se novamente para a sua pátria, já não é sequer considerado, se não o primeiro, pelo menos um dos maiores representantes dessa modernidade agressiva que teve nele um dos primeiros cultores, juntamente com Stravinsky, cujo neoclassicismo, se bem que também considerado retrógrado por muitos, está, ainda assim, muito mais afastado da sonoridade romântica que o grande público aprecia, do que as obras de Prokofiev que marcam a sua gradual aproximação à URSS, como *O Tenente Kijé* ou o *2º Concerto para Violino*. Ao afastar-se assim da elite do modernismo europeu, da qual Stravinsky nunca saiu verdadeiramente, Prokofiev não podia ignorar que o regresso à Rússia era a única alternativa que se lhe abria para poder recomeçar uma carreira de compositor que, na sua opinião, nunca tinha atingido o seu zénite, excepto como pianista, esse sim, sempre muito requisitado, inclusive na URSS. É, aliás, nessa qualidade, que revisita o país nas primeiras vezes, se bem que toque e dirija quase sempre música de sua autoria. Os esforços denodados de Prokofiev em compreender as linhas orientadoras da música soviética (ainda antes mesmo de se fixar no país), nomeadamente através do género favorito da música celebratória, a cantata (género no qual *A Guarda da Paz* se integra, na variante da oratória) são analisados passo a passo por Frolova-Walker:

“Prokofiev’s *Symphonic Song* would no doubt have been a success had it been performed in 1927 alongside these other works, since it offers exciting stylistic contrasts within the favoured narrative scheme. But in 1933, the year of composition, he had not been in the Soviet Union for nearly four years. His direct knowledge was out of date, and whatever he managed to glean from letters and newspapers failed to provide him with sufficient guidance.” (ibid.: 111)

“Prokofiev used the narrative scheme once more, in his ill-fated *Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution*, composed 1936-37. The reception of the *Symphonic Song* had awakened him to the new requirements of style; unfortunately, he thought he could look for models in Soviet works of the 1920s and early 30s - which had won official approval in their time but were now quite unacceptable.” (ibid.: 111)

“In 1939 a new work demonstrated that Prokofiev had arrived at a better understanding of what was expected: this was *Zdravitsa* (known in English as *Hail to Stalin*), a cantata for the celebrations of Stalin’s sixtieth birthday. In 1936, there had been a competition inviting composers to write on selected verses written to honour the Great Leader. [...] Prokofiev now knew that the only reliable models were recent successes - and he followed his friend Myaskovsky in using a set of similar folk-like texts in praise of Stalin for his new cantata. [...] In spite of this, the cantata is by no means a perfect exemplar of socialist Realism [...] but given that the work largely conformed to 1939-model Socialist Realism, and as such was an enormous advance for Prokofiev, this criticism did not overshadow the praise that the cantata earned.” (ibid.: 112-113)

Depois destes e de outros exemplos falhados, que Frolova-Walker passa em revista, Prokofiev atinge enfim a fórmula mágica numa obra destinada às crianças, e com a colaboração destas: a oratória *A Guarda da Paz*, merecedora, juntamente com *Winter Bonfire*, do Prémio Estaline:

“So the Socialist Realist artist was to avoid extravagance. But what positive qualities were to be cultivated? Without being a mere hack composer, Dmitri Kabalevsky managed to follow a relatively trouble-free-career, so he should serve as a reliable source in this respect. In 1941 he listed six essential qualities: ideological correctness (*ideynost*), realism, nationalism (*narodnost*), popular appeal, technical mastery, and innovation (the last with some qualifications) [...] But while Kabalevsky evidently knew how to translate his advice into music that generally enjoyed the favour of the authorities, Prokofiev never quite managed to perform this task - until finally, in 1950, he made a breakthrough with the oratorio *On Guard for Peace*.” (ibid.: 114-115)

A Guarda da Paz atinge esta “fórmula mágica” ao amalgamar os seis ingredientes sugeridos por Kabalevsky, aos quais se juntam a colaboração de um prestigiado e oficial escritor para crianças, e um estilo musical geral que evita toda e qualquer excentricidade (a orquestra, por exemplo, é grande, mas dentro dos cânones tradicionais, sem instrumentos menos usuais, como o acordeão, ou as oito harpas e quatro pianos exigidos pela *Ode para o fim da Guerra*, de 1945). Assim, a obra possui a necessária correcção e actualidade ideológica (o tema da paz mundial e a menção velada a Estaline estão dentro dos temas e parâmetros permitidos e incentivados nas políticas de 1950), é realista na descrição e resposta da música às inflexões do texto, embora não use melodias populares segue um estilo coral e um estilo geral próximo do dos grandes clássicos russos, como Glinka ou Tchaikovsky, na sua grandiosidade estudada, e no ênfase na melodia e na simplicidade harmónica possui o suficiente apelo popular esperado, demonstra a dose necessária de mestria técnica e organicidade sinfónica sem delas abusar (evitando assim a acusação de formalismo mas também a de simplismo em excesso) ao reunir alguns dos

temas previamente escutados num final relativamente elaborado e por fim, segundo os critérios soviéticos, inova. Não pela originalidade da música (já vimos como os critérios soviéticos são alheios aos ocidentais), mas inova ao demonstrar a evolução de Prokofiev em direcção àquilo que dele era esperado. Ou seja, usando as próprias palavras de Jdanov ao descrever o estado ideal a que tinha chegado a arte socialista, se Prokofiev já era “bom” em *Zdravitsa*, agora, em *A Guarda da Paz*, era “melhor”.

Aos ouvidos ocidentais, e nas palavras de Frolova-Walker:

“Prokofiev’s *On Guard for Peace* achieves the right lacquered-box balance of the old and the new, the high-brow and the kitsch. [...] *On Guard*, by contrast [com a cantata anterior], melts the multifarious generic ingredients together into smooth, processed fare that would be inoffensive to the palate of the new Soviet bourgeoisie of the higher bureaucracy.” (ibid.: 115)

Ironia das ironias, a música escrita por Prokofiev e outros, sob tais condições, pressões e “non-sense”, e a partir de textos inenarráveis, seguindo conselhos de Kabalevsky, o qual, na opinião de muitos, e na falta de uma originalidade real, imitava Prokofiev com muito menos talento do que este¹⁸⁴, acabou por vencer fora da URSS, e já depois desta terminar, encerrando de vez a utopia começada em 1917. Muita música de hoje, na sua mistura de pop e clássica, recorrendo a fórmulas bombásticas e neo-românticas (influenciada à vez por Hollywood e pelo mercado), da pena de compositores sem grande talento nem melhor técnica, mas conhecedores do amplo mercado de consumidores ávidos pela respeitabilidade e aparato concedido pela aura da música clássica (mas sem vontade de fazerem grandes esforços auditivos), podia facilmente ter sido escrita por algum dos burocratas de 1950, ou por Chostakovitch e Prokofiev nos seus mais negros dias. Também a transformação de certas obras populares, como a *9ª Sinfonia*, a *Abertura 1812*, ou os *Carmina Burana*, em fenómenos de popularidade “kitsch” tem contribuído nas últimas décadas para uma trivialização e uma massificação da alta cultura que, para além de reduzir ainda mais o cânone das obras “aceitáveis” para o grande

¹⁸⁴ Kabalevsky, ao que parece, era ironizado na URSS com uma alcunha cruel, que espelha talvez as razões pelas quais, ao contrário de Prokofiev, que imitava, nunca teve problemas de maior com a “nomenklatura” soviética. O seu estilo epigonal, brando e pálido quando comparado com o vigor do original, mereceu-lhe o epíteto de “Prokofiev dos pobres” (informação chegada ao autor deste trabalho através de colegas músicos oriundos da ex-URSS. No entanto não nos foi possível encontrar qualquer menção a esta em fontes escritas de referência). A influência de Kabalevsky será sentida no entanto na educação musical da URSS. Para abordar a filosofia educativa deste consulte-se Kabalevsky, 1987.

público, e banalizar as mencionadas obras, introduz no paradigma social vigente o seu próprio cerimonial de consumo rápido, relegando, tal como Estaline, estas e muitas outras obras, para uma função meramente decorativa, destinada unicamente a fornecer a dose necessária de pompa e circunstância exigidas pelos rituais do Poder. Num paradigma deste tipo, e tal como na URSS, qualquer tentativa de propor uma estética desconcertante para as massas (vanguardística, por exemplo, como Xenakis ou Lachenmann) estará, desde logo, condenada ao fracasso. Neste processo, que amargurou os últimos anos de Prokofiev e assombrou quase toda a vida adulta de Chostakovitch, Estaline acabou por impôr a sua limitada visão estética ao mundo inteiro. Pedro não venceu, afinal, o Lobo? Voltaremos a esta obra no capítulo 3 da Parte II desta dissertação.

7. *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* (1940-45): um exemplo único.

Em 1940, apenas quatro anos depois do *Pedro e o Lobo* de Prokofiev (embora só terminada em 1945), o compositor francês Francis Poulenc (1899-1963), seu quase exacto contemporâneo, inicia a composição daquele que, juntamente com o do mestre soviético, é talvez o conto musical para crianças mais conhecido: *L'Histoire de Babar, le petit éléphant*, sobre a primeira história publicada protagonizada pelo personagem criado por Jean de Brunhoff (1899-1937) em 1931, e significativamente sub-intitulado “Melodrama para narrador e piano”. Em 1962 o compositor francês Jean Françaix (1912-1997) realizou uma versão orquestral que, desde aí, tem sido igualmente popular e até mais executada do que a versão original.

Ambos os contos têm sido objecto de inúmeras gravações e os seus textos têm sido narrados pelos artistas e personalidades mais célebres que imaginar se possa, desde Sting e Meryl Streep, até ao ex-presidente Bill Clinton e a Jeanne Moreau e Madonna, para citar apenas alguns.

No entanto a génese e estrutura dos dois contos são completamente diversas. O que nos interessa para esta investigação reside nas particularidades quase únicas da sua concepção e criação, e na sua total independência de “agendas” exteriores. Com efeito, o melodrama *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* tem a particularidade única, de entre os outros exemplos mais conhecidos do repertório do género, de ter sido directamente sugerido por crianças ao compositor, e de a sua “versão” inicial ter sido, essencialmente, um série de pequenas improvisações no momento, só mais tarde tendo Poulenc escrito verdadeiramente a partitura com base no que havia improvisado em 1940.

Embora tendo em conta que no Verão de 1940 a Batalha de França já estava terminada, se bem que com perdas terríveis para o exército francês (a invasão nazi começara a 10 de Maio e o armistício foi assinado a 22 de Junho), e que o próprio Poulenc, mobilizado em Bordéus e desmobilizado em Brive-la-Gaillarde, escapara às provações mais directas da guerra, ainda assim a luminosidade e ternura que se desprendem da *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* são, do nosso ponto de vista, surpreendentes.

A história é bem conhecida e conta-se em poucas palavras:

“In the summer of 1940, shortly after the fall of Paris, Poulenc was staying with his sister and her family in Brive. One afternoon he was playing some of his own music when a four-year-old niece appeared at his elbow saying, «What a horrid noise! Come on, play this!» and firmly placed one of Jean de Brunhoff’s Babar books on the music rest. Uncle Francis duly obliged and, by the time he’d reached Babar’s coronation, nine little cousins and two of their friends were standing agog round the piano. No doubt repeat performances were asked for, and Poulenc sketched out a draft he could play from. But he didn’t write out a detailed score until 1945, prodded by some of those same cousins asking, «Et Babar?» Pierre Bernac gave the first performance the following year, with the composer at the piano.” (Nichols, 1994: 13)

Poulenc dedicou a partitura aos seus sobrinhos e amigos, “en souvenir de Brive”, e a correspondência com Bernac, como nota Nichols, dá conta do cuidado que Poulenc dedicou à composição desta obra, colocando-a assim tacitamente no mesmo plano das restantes obras de concerto:

“[...]«J’ai fait l’esquisse de mon Babar que je vais commencer à recopier, je pense que ce sera drôle. La difficulté, c’est de pas faire une série de petits morceaux mais une espèce de mosaïque entre les textes», lit-on dans une lettre à Bernac du 22 juillet 1945.” (Kayas, 1994: 18)

A abordagem da história em termos musicais é radicalmente diferente da de Prokofiev. Ao invés do aspecto didático no que toca aos timbres da orquestra, impossível de emular nesta obra para piano solo, e dos consequentes temas atribuídos a cada personagem por via desses timbres, Poulenc optou, enquanto improvisava, por ilustrar a história de uma forma que privilegia mais a atmosfera do enredo do que o mimar da acção concreta, embora aqui e ali tal possa ser verificado. Se existem alguns motivos recorrentes que ajudam à unidade da obra, esses motivos não são, nem tão simples como os de Prokofiev, nem tantos e tão variados.

Devido à opção de não usar temas próprios para os personagens, o conto de Poulenc é mais complexo em estrutura do que o de Prokofiev. A constante reiteração dos temas e as suas diferentes variações conferem a *Pedro e o Lobo*, como notámos nos capítulos anteriores, uma unidade sinfónica (que não é muito diferente da que encontraríamos numa forma-sonata, com os seus temas principais e secundários e o seu uso constante e transformado/transposto e combinado), mas ao mesmo tempo fácil de seguir. Ao invés, as dezoito partes que constituem *L’Histoire de Babar, le petit éléphant* (com uma duração próxima da de *Pedro e o Lobo*, ca. 28’) são, em si mesmas, “morceaux de

caractère”, ou danças e ritmos característicos: marcha, valsa, estudo, nocturno, mas a menor reiteração melódica torna a estrutura mais complexa.

A opção de escolher um texto publicado de um escritor reconhecido de obras para crianças, ao contrário de Prokofiev que criou a sua própria história, não surgiu, como vimos, de Poulenc, mas da sua sobrinha. Colocado perante a obra na sua estante, o compositor limitou-se a aceder ao desejo da criança, e, provavelmente, sem tempo para reflectir muito, improvisou a música à medida que contava a história. O sucesso ficou garantido pela crescente audiência infantil que foi conquistando até chegar ao fim do livro. Totalmente embrenhado na atmosfera expectante dos sobrinhos que o rodeavam, e “forçado” a usar a história que estes lhe haviam colocado à frente, Poulenc nemt era tido tempo para se lembrar da sombria situação do país¹⁸⁵. Embora não tão evidentemente melódico como *Pedro e o Lobo*, o início é de uma simplicidade desarmante, e estabelece de imediato uma atmosfera, mais do que uma personalidade, depois do parágrafo introdutório:

“Dans la grande forêt un petit éléphant est né. Il s’appelle Babar. Sa maman l’aime beaucoup. Pour l’endormir, elle le berce avec sa trompe, en chantant tout doucement.”

Exemplo 57. Francis Poulenc, *L’Histoire de Babar, le petit éléphant* (1940-45):



Ao contrário da tonalidade diatónica de Prokofiev, observamos aqui um cromatismo quase bitonal entre as duas mãos, não obstante a simplicidade da linha melódica, e o “ostinato” da mão esquerda que lembra as peças de Stravinsky dos anos 20, e que exerceram uma enorme influência em Poulenc. Este início é, tal como o texto assim implica, uma “berceuse”, uma peça de

¹⁸⁵ É muito possível que a peça que suscitou o comentário aborrecido da sobrinha tenha sido *Melancolie*, terminada em Agosto de 1940, cuja atmosfera introspectiva e a longa duração (quase 7') dificilmente agradariam a uma criança e talvez reflectam essa situação sombria. É no entanto espantoso, como já notámos, que Poulenc tenha conseguido passar tão rapidamente de um registo sombrio para um outro, senão totalmente diferente, pelo menos com objectivos totalmente opostos. Sabemos também que Poulenc costumava improvisar para os amigos e que a maior parte das suas obras para piano nasceram dessas improvisações, tal como *Babar* assim nascerá (consultar a este respeito Ivry, 1996).

carácter cuja atmosfera recolhida e terna – não a estrutura harmónica ou melódica (excepto o ritmo) – é próxima da de uma canção de embalar. Sendo a estrutura harmónica cromática, dissonante e bitonal, poderíamos ficar admirados por a sobrinha do compositor ter rejeitado a peça que Poulenc tocava na altura do pedido inesperado (*Melancolie*) sob o pretexto desta “soar mal”. No entanto, parece-nos que, muito mais do que o estilo musical, foi o facto de a música não estar associada a nenhuma imagem ou enredo que desagradou à criança que tinha, não o esqueçamos, apenas quatro anos de idade. Auxiliadas pelo imaginário do conto de Brunhoff, conto que já conheciam e que desejavam ouvir novamente, desta vez com música, as crianças rapidamente se condicionaram ao estilo assimétrico e dissonante de Poulenc:

“Maintenant Babar habite chez la vieille dame. Le matin, avec elle, il fait de la gymnastique, puis il prend son bain.”

Exemplo 58. Francis Poulenc, *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* (1940-45):



Exemplo 59. Francis Poulenc, *Melancolie* (1940):

Será interessante compararmos os exemplos 57 e 58, que ilustram as secções de “Babar” onde este é embalado pela mãe, e quando, mais tarde, faz ginástica e toma banho, com o início da peça que, muito presumivelmente, a pequena sobrinha terá escutado e detestado: *Melancolie*, exemplo 59. Nesta, e ao contrário da música de “Babar”, não encontramos as dissonâncias ácidas, os ostinatos e a bitonalidade stravinskiana do conto musical. A atmosfera musical de *Melancolie*, brumosa e vaga pelo uso do pedal, com dinâmica reduzida, e a indicação para o canto de “docemente acentuado”, é próxima da do início de “Babar”, mas a textura, melodia, harmonia e ritmo não podiam ser mais diferentes. Temos aqui, do nosso ponto de vista, o Poulenc intimista, quase “de salão”, e as harmonias refinadas mas mais consonantes dos anos 40. O uso do piano é também mais tradicional e remete para uma técnica convencional de harmonias cheias em harpejos distribuídos pelas duas mãos, como em Schumann ou Chopin. A angulosidade de algumas passagens de “Babar”, que remete para os anos 20, para Stravinsky mas também para Satie, desaparece por completo¹⁸⁶.

É também notável como as crianças ficaram cativadas por uma música que, como vimos, não usa temas evidentes nem os repete de forma nítida e sistemática. Como refere Manuel Sarmiento, apoiando-se em Benjamin:

“[...] O tempo da criança desloca-se da realidade cronológica para a temporalidade diferida da situação imaginária. Deste modo, a continuidade temporal é interrompida, e a irreversibilidade rebatida pela possibilidade de «começar tudo de novo» (Benjamin, 1992¹⁸⁷), de jogar o jogo outra vez, de repetir a experiência e alcançar, deste modo, um meio de domínio dos recursos ou da linguagem adequada para dominar a situação. E para sentir o prazer redobrado de uma experiência fruível.” (Sarmiento, 2002: 13)

Se a repetição dos temas, sempre reconhecíveis mesmo nas suas variações¹⁸⁸, dá aos pequenos ouvintes de *Pedro e o Lobo* esta possibilidade de “começar tudo de novo” e de “sentir o prazer redobrado de uma experiência fruível”, a experiência directa das crianças com o criador, bastante mais velho do que elas, que lhes improvisa *L’Histoire de Babar, le petit éléphant* poderá ter tomado foros de “transmissão de brincadeiras” constantemente reinventadas, algo que, de certa forma, terá igualmente acontecido com a estreia informal de

¹⁸⁶ Em “Babar” encontramos igualmente a típica atmosfera francesa popular de outras obras de Poulenc, a par com a angulosidade referida, que retoma os *Trois Mouvements Perpétuels* de 1918.

¹⁸⁷ Benjamin, W. (1992). *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa, Relógio de Água.

¹⁸⁸ Tal como a estrutura melódico-rítmica típica da cantilena, no início de “Babar”.

Pedro e o Lobo feita pelo próprio Prokofiev. Em ambos os casos, quer através da repetição temática do mestre russo, quer através das cantilenas de “Babar”, quer ainda através da presença dos compositores junto das crianças, como um “irmão mais velho” e, no caso de Poulenc, através também do jogo improvisatório, as crianças ficaram fascinadas com esta transmissão de conhecimentos e emoções que lhes chegou de forma absolutamente lúdica, como refere ainda Sarmiento:

“Este tempo recursivo sincrónico repercute homologamente no plano diacrónico, através da transmissão de brincadeiras, jogos e rituais das crianças mais velhas para as crianças mais novas, reinventando nessa transmissão tudo de novo, de tal modo que a cultura da infância se constitui, em simultâneo, como «intemporal e temporalmente localizada» (James, Jenks e Prout, 1998: 89¹⁸⁹)”

L’Histoire de Babar, le petit éléphant permite esse jogo absolutamente lúdico através também da total ausência de “agendas” exteriores ou interiores do artista. Se hoje em dia as crianças não ouvem decerto *Pedro e o Lobo* como o ouviram as crianças moscovitas em 1936, e mais tarde muitas das crianças soviéticas, não restam dúvidas da nossa parte que o conto de Prokofiev evocava ressonâncias arquetípicas dos Pioneiros Soviéticos, e com elas, da situação política que então se vivia na URSS: as crianças reconheciam Pedro como um dos seus, como um Pioneiro antes de mais, com toda a carga ideológica que um tal reconhecimento, inevitavelmente, comportava.

L’Histoire de Babar, le petit éléphant possui, pelo contrário, essa qualidade rara que também Lopes-Graça conseguiu em *A Menina do Mar*, que é o de escapar por completo ao imaginário dos adultos que o pretendem inculcar nas crianças. O jogo de Poulenc é jogado exclusivamente com as ferramentas e as regras das próprias crianças, numa cumplicidade que atraiu imediatamente a atenção das restantes. Não é por acaso que a cantilena inicial, que representa a segurança, amor e conforto oferecidos pela mamã elefanta ao seu bebé elefante é um dos motivos que mais vezes recorrem na obra, e, numa forma mais livre, o último que se ouve. A figura da mãe, tão essencial nestas idades, e que continuava, também para Poulenc, a representar a segurança de um mundo ameaçado, é o “leitmotiv”, no nosso ponto de vista, para a plena compreensão desta obra notável:

¹⁸⁹ James, A., Jenks, C. & Prout, A. (1998). *Theorizing Childhood*. Cambridge, Polity Press.

“Dans la grande forêt un petit éléphant est né. Il s’appelle Babar. Sa maman l’aime beaucoup. Pour l’endormir, elle le berce avec sa trompe, en chantant tout doucement.”

Exemplo 60. Francis Poulenc, *L’Histoire de Babar, le petit éléphant* (1940-45):



“[...] et pleure, en se rappelant sa maman.”

Exemplo 61. Francis Poulenc, *L’Histoire de Babar, le petit éléphant* (1940-45):



“[...] mais fatigués d’avoir trop dancé.”

Exemplo 62. Francis Poulenc, *L’Histoire de Babar, le petit éléphant* (1940-45). Final:



A relação do texto com a música no que toca a sobreposição ou justaposição é semelhante à de *Pedro e o Lobo*, ou seja, é basicamente usada a alternância texto-música, só raramente e em pequenas frases se sobrepondo ambos. Embora o menor volume de som do piano quando comparado com o de uma orquestra pudesse ter induzido Poulenc a sobrepor mais do que a justapor (mesmo que por vezes essa justaposição seja bastante rápida na sua

alternância), este não o terá feito, julgamos nós, mais por uma questão de conveniência do que por uma questão estética: com efeito, tendo a obra sido improvisada na sua versão inicial, e sendo Poulenc necessariamente e por força das circunstâncias narrador e pianista, teria sido relativamente complicado ler a história e improvisar ao mesmo tempo.

Tal seria possível se nas passagens sobrepostas a música se reduzisse, por exemplo, a um mero “ostinato” pouco interessante, por forma a que a atenção se concentrasse no texto. Porém, a riqueza constante da música desmente esta hipótese. Prokofiev, sem as possibilidades de amplificação actuais, não poderia ter escolhido outro recurso dramático que não a justaposição sistemática da música com o texto. Poulenc, apenas com um piano a disputar o espaço sonoro com a voz, e mercê das circunstâncias, preferiu igualmente manter o texto afastado da música em termos sincrónicos.

Esta opção não será, como veremos, a que o autor deste trabalho tomou para a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, quer por razões estéticas e dramáticas, quer pelas possibilidades que as modernas técnicas de amplificação abrem aos compositores de hoje. A total falta de didactismo, ou de outro tipo de leituras fora do universo infantil que não aquelas que conduzem ao maravilhoso e ao lúdico foram no entanto importantes para nós, tal como foi *A Menina do Mar* pelas mesmas razões: a de ambas escaparem a intuitos, ressonâncias ou pressões exteriores (ideológicas, sociais ou estéticas) que, independentemente do valor da música ou do seu interesse dramático, condicionam as obras para sentidos e objectivos que não representam o interesse superior da criança, servindo assim esta unicamente de receptáculo passivo das “agendas” pedagógicas, didácticas e ideológicas dos adultos. Poulenc, no meio de uma França derrotada e humilhada, mas rodeado de crianças, conseguiu não lhes impor os seus dramas pessoais e assim criar uma obra à medida das aspirações dos mais pequenos.

Em relação ao conto *A Menina do Mar* de Fernando Lopes-Graça, com o qual Poulenc partilha a independência no que toca a intenções pedagógicas, didácticas ou outras, a história de Brunhoff, por singela e encantadora que seja (não esqueçamos que é um conto já de 1931), e embora avançado para a sua época, não atinge, do nosso ponto de vista, as alturas do conto de Sophia, quer na riqueza vocabular, simbólica, metafórica, ou mesmo do imaginário fantástico

e do sentimento de maravilhamento e espanto que a poetisa consegue evocar, e que tanto atraiu Lopes-Graça. A própria carreira literária de Brunhoff, inexistente noutros géneros que não o das histórias de Babar, única razão pela qual ficou conhecido, parece apoiar esta nossa opinião¹⁹⁰. O escritor não se coíbe, porém, em tratar a crueldade da vida real sem máscaras:

“The elder de Brunhoff’s Babar books were kind-hearted portrayals of family and community life, yet at the same time, unflinchingly direct in their depiction of tragedy. Within the first few pages of *The Story of Babar* the little elephant sees his mother killed by hunters. He cries, but does not tarry in his mourning, fearful that he too might be shot.” (Silvey, 2002: 119)

Ao contrário de *Pedro e o Lobo* ou de *A Menina do Mar*, mas com pontos de contacto neste particular com a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, a morte está presente, e a criança confronta-se com ela, uma vez que esta não aparece sob nenhuma forma poética ou mascarada de alguma maneira. Mas se Sepúlveda viveu apenas a morte do seu gato Zorbas enquanto escrevia a novela, já Jean de Brunhoff experimentou o seu próprio declínio físico enquanto criava Babar:

“Jean de Brunhoff’s tuberculosis was diagnosed in the early 1930’s, as he was beginning the books. His failing condition and the fact that he created the books with his own children in mind may well have inclined him to present sorrow in as straightforward a manner as possible, artfully offering consolation to his young audience by showing that even the cruelest blows can be survived.” (Silvey, 2002: 119)

Brunhoff desempenhou assim um papel crucial na evolução dos livros para crianças, não tanto, ou somente, pelas histórias só por si¹⁹¹, mas através dos maravilhosos desenhos que fez para ilustrar os seus livros de “Babar” e que mudaram completamente o alcance desse género, na altura muito menos vulgar do que hoje, em que não se concebe um livro para crianças sem recurso a profusas ilustrações que, por vezes, são mais importantes do que os textos em si. Como se pode ler em Anita Silvey:

¹⁹⁰ Pese embora a sua morte precoce por tuberculose, que lhe interrompeu a vida e a carreira aos 38 anos, Brunhoff era, basicamente, um pintor.

¹⁹¹ Tal como no segundo livro do Tintin de Hergé (*Tintin au Congo*, 1931), publicado exactamente no mesmo ano de *L’Histoire de Babar, le petit éléphant*, algumas das histórias originais de Brunhoff podem hoje em dia ser acusadas de difundirem a visão colonialista da Europa da sua época, existindo actualmente várias edições “censuradas” a nível do texto à venda. A este respeito ler, por exemplo http://www.newyorker.com/reporting/2008/09/22/080922fa_fact_gopnik.

“If there is a universal symbol for childhood, Babar the elephant is probably it... The inspiration for Babar came from Madame de Brunhoff, Jean’s wife, who told stories about a little elephant to amuse her young children. Their enthusiasm for the tales encouraged their artist father to shape them into illustrated books [...]. The original Babar books were oversized in format, with the text printed in script. Subsequent editions have taken every imaginable shape and form, but the luxuriously large volumes are still the best way to fully appreciate Jean de Brunhoff’s mastery of the picture-book form. [...] Between 1931 and 1937, he completed a body of work that forever changed the face of the illustrated book” (Silvey, 2002: 119)

Ilustração 6: Aguarela de J. de Brunhoff para *Le Voyage de Babar* (1939).¹⁹²



De um certo ponto de vista, e pesem embora as suas diferenças, *Pedro e o Lobo*, *L’Histoire de Babar, le petit éléphant*, e *A Menina do Mar* (mesmo se este seja infinitamente menos conhecidos do que os outros dois) constituem um tríptico essencial para o género melodramático, em particular para o conto musical narrado destinado às crianças, e cada um desenvolve, do ponto de vista da atmosfera poética e do tipo de narrativa, o seu universo: moralidade simples subordinada ao arquétipo Herói/Vilão e em jeito de história inspirada pelos contos populares russos (*Pedro e o Lobo*), história simples e terna, com aspectos tradicionais e outros menos tradicionais à época (nascimento, morte, casamento, coroação, reinado, etc.) mas com um maior fôlego narrativo que segue o percurso de aprendizagem de vida do herói (*L’Histoire de Babar, le*

¹⁹² http://www.pixelcreation.fr/nc/galerie/voir/babar_harry_potter_et_cie/babar_harry_potter_et_cie/babar_harry_potter_et_cie-21/

petit éléphant) e, finalmente, *A Menina do Mar*, o conto mais tardio e, do ponto de vista literário, do nosso ponto de vista sem dúvida o mais rico e complexo, um conto que mistura a realidade e a fantasia mas que foge aos clichés e imagens mais óbvias desta fantasia tantas vezes mórbida (como a presente nos contos tradicionais: fadas, duendes, feiticeiros e fadas, ogres, etc.).

Sophia substitui este imaginário por uma fantasia poética muito própria, uma fantasia totalmente despida de moralismos, didactismos, ou clichés, quase surrealista por vezes, mas que assenta em experiências reais da infância feliz da autora, e dos seus filhos, e do contacto com a natureza e mais particularmente, com o mar que tanto amava. A diferença de atitude estética e de valor literário são, cremos, facilmente explicados pelas datas dos textos: 1931, 1936 e 1959 para Brunhoff, Prokofiev e Sophia, mas também pela estatura poética dos seus autores, até porque Prokofiev, não sendo escritor, apenas se limitou a um enredo dos mais simples e eficazes, sem pretensões literárias de espécie alguma. Quanto a Brunhoff e Sophia, já a eles nos referimos desse ponto de vista.

Se *A Menina do Mar* não tem o peso de outros contos musicais estrangeiros, tal não se deve ao seu valor intrínseco, mas antes a factores que não nos cabe analisar no âmbito desta investigação e que são, infelizmente, comuns a toda a história da música portuguesa.

8. Benjamin Britten e as crianças: “hidden agendas”?

Benjamin Britten (1913-1976) foi, com Prokofiev, um dos mais importantes de entre os grandes compositores do século XX que dedicaram obras às crianças, quer para estas ouvirem, quer para estas tocarem ou participarem e, não fora o ícone cultural que é *Pedro e o Lobo*, poderia facilmente disputar a primazia com Prokofiev, quer pela quantidade quer pela qualidade. Cerca de trinta obras do seu catálogo geral usam a voz branca do rapaz soprano, quer a solo quer em coro, e a amplitude de géneros, da canção coral à cantata, de obras instrumentais à ópera, é admirável. No entanto, se a política só marginalmente influenciará Britten na escrita de obras para crianças já outras considerações emergem, tornando a abordagem da sua obra num fenómeno complexo¹⁹³.

Como temos vindo a observar no decurso desta primeira parte da dissertação, praticamente não houve um compositor de relevo que se tenha dedicado profundamente à escrita para crianças sem uma “agenda” qualquer, em geral de índole política, fosse esta devida a uma convicção pessoal ou influenciada pelos tempos, mas voluntária (Copland, Lopes-Graça, Hindemith), fosse por uma mistura de convicção e oportunismo político (por sobrevivência mesmo), como foi o caso da maior parte dos compositores soviéticos, e ainda por convicção pessoal que se aliou a regimes duvidosos para a concretização de uma filosofia educativa, filosofia que se revelaria fraterna e útil fora do âmbito dos regimes tirânicos onde nascera (Carl Orff, Kodaly). Alguns, como Bartók, conseguiram manter-se afastados de influências nefastas, e escaparam a regimes tirânicos antes de estes os poderem condicionar, mas também neles a política e as ideias políticas não deixaram de produzir efeitos a nível do tipo de música que compuseram (no caso de Bartók, a música popular de vários países permitiu-lhe extrair conclusões também sobre a possibilidade de uma fraternidade humana a nível planetário que partiria do regional para o universal).

Britten, como outros intelectuais nascidos nos primeiros anos do século XX, tinha convicções políticas de esquerda, que o fez simpatizar com Michael

¹⁹³ Cidadão de uma democracia, Britten nunca teve os problemas de Prokofiev ou Chostakovitch, e embora partilhasse ideias de esquerda (pacifismo, ideias de comunitarismo, admiração pela Rússia e pela América de Roosevelt), nunca foi muito explícito politicamente, o que não significa que a sua obra seja neutra neste capítulo.

Tippett, Aaron Copland, e Dmitri Chostakovitch. Pacifista convicto, e homossexual, prática condenada com prisão e multas na Inglaterra da altura (para já não falar no opróbrio social que representava ser-se suspeito de tal) a carreira de Britten foi sempre marcada pelas suas inseguranças pessoais e pelo cuidado em não se mostrar demasiado extrovertido no que tocava à sua vida privada¹⁹⁴. Companheiro de longa data de Peter Pears, para o qual comporá a maioria dos grandes papéis operáticos e ciclos de canções, com orquestra e com piano, Britten foi, num certo sentido, um romântico, para o qual a vida influía na música, o que efectivamente aconteceu com frequência. Britten era também, e antes de mais, um músico profissional, para o qual a técnica era imprescindível, principalmente num país cuja vida musical era ainda dominada pelo amadorismo dos seus profissionais, passe a contradição. Porque o amadorismo no sentido nobre do termo, esse foi acarinhado por Britten, como o foi por muitos outros compositores ingleses da altura, de Gustav Holst a Ralph Vaughan Williams.

Britten também era, ao contrário de muitos outros músicos britânicos ainda nos finais dos anos 20, e princípios de 30, quando apresenta as primeiras obras importantes, um compositor interessado no “continente” e na música moderna mais avançada da sua época. Se acabou por estudar na Royal Academy of Music com Frank Bridge (um dos mais avançados compositores da altura), ainda assim tal deveu-se a ter sido praticamente proibido (pelo menos fortemente dissuadido) de ir para o continente estudar com Berg, cuja primeira ópera *Wozzeck* (1925) será seminal para a carreira operática de Britten, tal como o foi para muitos outros, incluindo para aquele que será um grande amigo da maturidade, Dmitri Chostakovitch.

O catálogo de Britten é dominado pela música vocal e coral. A um ponto tal que durante muitos anos (e ainda hoje, a sua música orquestral e instrumental foi considerada menor. Também a sua música para (e com) crianças é maioritariamente vocal e coral, destacando-se apenas o *Guia dos Jovens para a Orquestra* (1946), e as *Variações Gemini* (1965) que, tendo sido escritas para um par de jovens virtuosos poli-instrumentistas húngaros, são muito pouco tocadas actualmente, e ainda menos por crianças, nem sequer

¹⁹⁴ O pacifismo também não era visto com bons olhos, principalmente em tempos de guerra. Britten escapou à prisão e ao serviço militar por se encontrar durante toda a guerra (até 1946) nos EUA, enquanto o seu amigo, o compositor Michael Tippett, foi preso por se recusar a prestar esse mesmo serviço.

tendo sido pensadas para serem ouvidas por crianças. A lista seguinte, parcial, dá-nos uma ideia do interesse continuado de Britten quer pela música para crianças, quer pela voz de rapazes pré-adolescentes:

Quadro 5: Obras de Britten para crianças.

1932	<i>Three Two-Part Songs</i> (ciclo de canções para coro de rapazes e piano)
1935	<i>Friday Afternoons</i> (ciclo de canções para coro de rapazes e piano)
1942	<i>A Ceremony of Carols</i> (ciclo coral para coro de rapazes e harpa)
1946	<i>Variations and Fugue on a Theme of Henry Purcell - Guia dos Jovens para a Orquestra</i> (peça didáctica para orquestra)
1948	<i>Saint Nicolas</i> (cantata para solistas, coros de rapazes e adultos, cordas, piano 4 mãos, percussão e órgão)
1949	<i>The Little Sweep</i> (ópera para solistas, coro de crianças, coro da audiência, ensemble de câmara e orquestra de crianças)
1957	<i>Noye's Fludde</i> ("Chester miracle-play" para solistas, coro de crianças, coro da audiência, e ensemble)
1966	<i>The Golden Vanity</i> (cantata para coro de rapazes e piano)
1968	<i>Children's Crusade</i> (cantata para coro de rapazes e piano)
1976	<i>Welcome Ode</i> (cantata para coro de crianças e jovens, e orquestra)

Britten começou pois a escrever para crianças muito cedo (19 anos), o que não é nada comum¹⁹⁵, e manteve esse interesse regularmente ao longo da vida (a última obra da lista foi escrita no ano da sua morte e é também a última a que Britten concedeu um número de "opus"). O interesse pelo género e a inclusão de vozes de rapazes em muitas outras obras, bem como a temática de muitas delas levantam porém algumas questões delicadas se analisadas à luz da biografia de Britten, principalmente a sua biografia íntima e as revelações e documentos que na última década têm vindo a lume, nomeadamente por John Bridcut¹⁹⁶.

É principalmente nas óperas, mesmo naquelas que não exigem a presença de crianças, como *Billy Budd*, que a relação ambígua de Britten com o universo da infância e juventude (fundamentalmente rapazes¹⁹⁷ – a homossexualidade de Britten exclui praticamente as raparigas da sua música com, e para, crianças – até aos 13 anos¹⁹⁸) é mais evidente. A lista e sinopse das 5 óperas (quase

¹⁹⁵ Lopes-Graça aos 53 anos, Prokofiev aos 44, para dar apenas dois exemplos.

¹⁹⁶ Consultar Bridcut, 2006.

¹⁹⁷ "On another occasion he tried to cheer Britten up with the words: «Remember there are lovely things in world still – children, boys, sunshine, the sea, Mozart, you and me». The deliberate distinction between children and boys is significant" (Bridcut, 2006: 6)

¹⁹⁸ "Thirteen was the age for Britten [...] She [Imogen Holst] told him how much she enjoyed the effect of the quaver rest he had written at the end of each line in the boys' song *Now Rouse Up All the City*. In a revealing flash of self-knowledge, Britten replied: «It's because I'm still thirteen»" (ibid.: 8)

metade de um total das 11 escritas para uma audiência adulta) sobre temas que se inserem nesta problemática elucidarão facilmente esta afirmação:

Quadro 6: Óperas de Britten sobre temas relacionados com a sexualidade homoerótica em contextos que envolvem crianças/jovens.

1945	<i>Peter Grimes</i>	Peter Grimes, um pescador anti-social, proscrito na aldeia, deixa morrer no mar um rapaz aprendiz de quem supostamente abusava. Um segundo rapaz acaba também por morrer, o que leva ao suicídio de Grimes, incapaz de se defender das suspeições da aldeia.
1947	<i>Albert Herring</i>	Na falta de raparigas “honradas” para preencherem o lugar de “Raíña de Maio”, um tímido rapaz, Albert, acaba por ser escolhido no lugar de uma rapariga e toda uma série de confusões e equívocos cômicos derivam desse travestismo.
1951	<i>Billy Budd</i>	Billy, um rapaz tímido e de boa figura, mas que gagueja, marinheiro a bordo de um navio de guerra, sofre os abusos do mestre-de-armas, acabando por matá-lo, sendo inevitavelmente condenado à forca pelo capitão, que, tal como todos os restantes, gosta de Billy.
1954	<i>The Turn of the Screw</i>	Uma jovem é contratada como governanta para cuidar de um rapaz, Miles, e de uma rapariga, num castelo. Sem mãe, e o pai ausente, as crianças, Miles em particular, escondem um terrível segredo, um abuso por parte de Quint, um ex-criado, que lhes aparece em visões fantasmagóricas. Miles acaba por morrer como consequência da pressão psicológica que sofre.
1973	<i>Death in Venice</i>	Um velho escritor, no auge da glória, é atraído a Veneza por uma estranha figura. Lá conhece um belo rapaz polaco, quase hermafrodita, Tadzio, por quem se apaixona, naquela que é uma parábola sobre o Belo platónico. Atingido por uma febre mortal, o escritor morre na praia enquanto Tadzio se afasta no mar, símbolo de uma beleza mítica, impossível de alcançar, e cuja visão condena à morte.

Os temas escolhidos por Britten, bem como o seu tratamento, induzem a uma leitura biográfica. Britten, devido em parte à sua homossexualidade, e devido também à insegurança que sempre sentiu em relação à sua própria música (era, por exemplo, extremamente sensível a críticas negativas), foi (na sua consciência) de certo modo um “outcast”, um proscrito, sentimento que ainda se agudizou nos anos 60 (o mesmo tendo acontecido com muitos outros, como Lopes-Graça, Joly Braga Santos ou Chostakovitch) ao confrontar a sua música com a das vanguardas radicais. Menino-prodígio, e tendo começado a carreira como um radical na Inglaterra semi-amadora, conservadora e provinciana dos anos vinte e trinta, que ainda se arrastava no “estilo pastoral” de Holst, Vaughan Williams ou Parry, Britten sentiu-se compelido a “modernizar” a sua linguagem e a introduzir algumas das novas técnicas, como “clusters”, uma certa dose de aleatorismo controlado, e notação livre, entre

outras, sem prejuízo do seu estilo. Ainda assim, e não obstante o sucesso inegável da sua música, quer como compositor, quer como maestro, pianista, editor ou programador e fundador de festivais, Britten teve sempre dúvidas da qualidade do seu trabalho. A sua feroz autocritica e um agudo sentido do profissionalismo, que só encontra paralelo na busca pela perfeição de Ravel, se foram uma mais-valia artística para este músico prático e pragmático, foram também um impedimento para a sua realização plena enquanto pessoa.

A relação de Britten com crianças e jovens, como notámos anteriormente, tem sido amplamente discutida nos últimos anos, de forma aberta e sem preconceitos. Mortos Britten e Peter Pears, seu companheiro de longa data, os arquivos e as cartas abrem-se à curiosidade dos musicólogos, e testemunhos fidedignos podem agora ser também recolhidos sem receio que estes prejudiquem a reputação do compositor, já mais do que estabelecida no panteão dos grandes nomes da música do século XX. O abuso de que as óperas tratam é ambíguo. Físico e psicológico é-o certamente (*Peter Grimes, Billy Budd, The Turn of the Screw*), porém sexual? Do que sabemos, Britten não terá sofrido nenhum tipo de abuso desse género enquanto criança, e somente um rapaz, Harry Morris, denunciou um suposto comportamento abusivo (no sentido sexual) de Britten, do qual não há porém mais testemunhas¹⁹⁹.

No entanto, os diversos testemunhos de colaboradores e amigos próximos, e todos os restantes indícios, levam a crer que a relação de Britten com rapazes pré-adolescentes (há uma distinção, como vimos, que é feita por Pears entre “crianças” e “rapazes”, entendendo estes já como pré-adolescentes do sexo masculino) terá tido a sua dose de intimidade física, provavelmente voluntária da parte dos rapazes envolvidos, e que Britten poderá ter sido efectivamente abusado enquanto criança.

Eric Crozier, um dos colaboradores mais próximos de Britten, se bem que suspeito de parcialidade, como refere Bridcut, vai nesse sentido:

¹⁹⁹ “He himself [Harry Morris] always maintained it was a sudden departure, for quite different reason. In later life he told his wife Beryl and their son Tim that he had been alarmed by what he understood as a sexual approach from Britten in his bedroom. He said he screamed, and hit Britten with a chair. This brought Beth rushing into the room, who, he said, shouted at her brother. She and Ben left, and Beth locked the door. [...] When he reached home, he told his mother what had happened, but she told him off and refused to believe his story. He never told his father” (Bridcut, 2006: 51-52)

“In an often waspish memorandum about Britten written in 1966 he [Crozier] said the composer seemed compelled to «corrupt boys»”: «Crozier (who was not himself homosexual) saw Britten’s homosexuality as his Achilles’ heel: it cramped his musical and dramatic range, and affected his personality. He was particularly disparaging about his attitude to children.» [...] After alleging that Britten had apparently once told him that he had been «raped» by a master at school (this claim was neither repeated to others nor substantiated), Crozier went on to say: «having been corrupted as a boy, he seemed to be under a compulsion to corrupt other small boys». [...] Crozier conceded he had never himself seen any sign of Britten corrupting small boys, but he still used the word «corruption»:

I know nothing about his methods of corruption by direct observation, but always and inevitably there was one particular young boy, or several at a time, whom he worshipped and who filled his thoughts. A friend of mine had two teen-aged sons, whom Britten made much of: both, after visits to his house, refused to go there again and they would have nothing more to do with him. The same thing happened in the case of her nephews.

With the pejorative context anonymously established, Crozier went on:

The technique seems to have been to flatter the boy with gifts, to play games with him, and sometimes to visit his school: to invite him down for a holiday and gradually captivate him by a display of admiration and affection, and thus make him a devoted acolyte. Or, in the case of a poor boy, it began with paying his fees at school or choir-school. [...] At a later stage, either the boy would be seized with revulsion and break off the friendship, or he would be dropped for some new victim.” (Bridcut, 2006: 146-148)

No artigo *Child who lost the battle of Britten*²⁰⁰, escrito a propósito de uma apresentação australiana da ópera *The Turn of the Screw*, o compositor Andrew Ford, mais recentemente (2002), refere-se à questão de outra forma, através de argumentos que têm vindo a ser usados em casos recentes de artistas reconhecidos envolvidos em escândalos de pedofilia²⁰¹, e que, fundamentalmente, como que desculpam o envolvido por este ser um grande artista e a sua obra, para além de superior, poder, de certo modo, ter sublimado os impulsos sexuais interditos, uma argumentação que implica dois pesos e duas medidas, e que ainda ecoa o estatuto privilegiado dos artistas, herança do Romantismo alemão:

²⁰⁰ Note-se desde logo a ironia do título, alusivo à Batalha de Inglaterra.

²⁰¹ Entre os mais notórios, recordem-se o “Caso Polanski”, despoletado em Setembro de 2009, e as contínuas acusações de comportamentos pedófilos a Michael Jackson.

“[...] In 1996, Malcolm Williamson – Master of the Queen's Music, no less – said of Britten that his private life would eventually destroy his musical reputation. «The homosexual, pedophilia thing is coming to the fore and there's going to be a terrific swing against him». The «homosexual thing», of course, was hardly a secret, even in Britten's lifetime. [...] But the «pedophilia thing» is another matter. Britten frequently surrounded himself with boys. He conducted boys' choirs and composed for them; he invited parties of boys to his home; he seems to have had what might most accurately be described as «crushes» on some of them. The composer's biographer, Humphrey Carpenter, interviewed many of these boys; none had complaints. As Michael Wilcox summed up in his short study of Britten's sexuality, «treats, cuddles, paternal kisses, baths after tennis, on rare occasions the same bed even, but no sex». Of course, what might have seemed – and might well have been – innocent and avuncular in the 1950s and '60s, now looks pretty dodgy [...] There might be no evidence of pedophilia, but we have all learnt to be suspicious of adult affection towards children in the years since Benjamin Britten's death, and it is hard to put from our minds the nagging doubts aroused even by words such as «baths» and «bed». Britten, I suspect, would have been mortified that such thoughts are even entertained. [...] He befriended children, he wrote for children and he wrote so convincingly about children, because at one level he remained a child. But he considered himself to be a corrupted child, and what he treasured most in the boys who came for tennis and baths was their innocence. [...] (Ford, 2002: 1-2)

Ford, embora conceda que Britten teve comportamentos mais do que duvidosos com crianças, como que descarta a gravidade de tais comportamentos. Ou porque as crianças não acusaram Britten, ou porque ele fazia tudo com elas “excepto sexo”, ou ainda porque, de forma indirecta, a música que criou é um reflexo de uma visão pessoal que contemplou a dicotomia “inocência”/“corrupção”, e parte da sua genialidade resulta da pressão psicológica exercida no compositor pela sua própria homossexualidade. Porém, como vimos, houve pelo menos uma criança que se queixou, e indícios de outros casos são relatados por Bridcut. É porém a desculpabilização do comportamento pela música que, a nosso ver, se torna mais preocupante, como referimos, e esta desculpabilização está longe de ser um caso isolado.

Stephen Arthur Allen, no capítulo dedicado à música para crianças de Britten incluído em *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, embora reconheça os perigos e ambiguidades desta justificação (“There is clearly a darker and more dangerous aspect to this, acknowledged in Plato's writings: the danger of physical attraction interfering with the contemplation of metaphysical transcendence. This is a temptation with which Britten, as an unusually sensitive person, appears to have been frequently confronted” (Allen, 1999: 279) começa o seu artigo explicando de que forma Britten sublima o lado negro da sua personalidade (incluindo a atracção por jovens rapazes) na música:

“These apparently conflicting states were bound together by Britten throughout his creative life by an artistic quest for Beauty. This may be viewed as a highly personal interpretation of an essentially Platonic position: Plato’s pre-Christian philosophy revolved around the concept of god-like invisible archetypes («Forms») standing outside creation yet partially revealed through the contemplation of it. Thus, classically, in the association of Platonic epistemology with Greek homoeroticism the «Form» of Beauty could be most perfectly perceived by encountering it through the beauty of a young boy. For one to whom the beauty of childhood meant so much, the appropriation of this philosophy would be virtually intuitive. [...] There is clearly a darker and more dangerous aspect to this, acknowledged in Plato’s writings: the danger of physical attraction interfering with the contemplation of metaphysical transcendence. This is a temptation with which Britten, as an unusually sensitive person, appears to have been frequently confronted. Humphrey Carpenter’s biography of Britten would seem to indicate that Britten the man was able to overcome this temptation when it concerned young children. More recently, Carpenter has stated: It is the darkness of his private urges, *and their assimilation into technically brilliant music*, that gave Britten’s work its originality and force, and if we do not discuss them candidly we will not get very far in understanding his huge achievement. [My italics].“ (Allen, 1999: 279)

No entanto, o objectivo deste capítulo não é condenar Britten, ou defendê-lo, mas tentar compreender as motivações profundas para o seu interesse na música para crianças, as quais, por perversas que possam ter sido, não obstante resultaram em obras de grande significado estético. Sendo assim um dos mais notórios compositores para crianças de sempre, e um músico interessado na participação da comunidade, Britten influenciou bastante o autor deste trabalho, não propriamente em termos de estilo, mas em termos daquilo que a sua música para crianças representa em termos de soluções práticas de escrita, e em termos de um notável conhecimento das possibilidades quer da voz, quer da execução instrumental. Britten, tal como Lopes-Graça, Kodály ou Kurtág, nunca considerou a sua música para crianças como um género menor, como a abundância, diversidade e complexidade das suas obras demonstra.

Um dos aspectos que nos interessa analisar em conexão com a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, para além de alguma influência estilística nalgumas secções da peça (devidamente analisadas na Parte II desta dissertação), é o interesse de Britten quer pela envolvência da comunidade quer pelo uso de fontes sonoras menos usuais. Esta última característica é usada com frequência nas obras do autor em geral, e na música para crianças em particular, a partir da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, enquanto a envolvência da comunidade na execução da obra é usada quer na *Cantata Nativitas*, quer na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

Embora a obra de Britten mais próxima do melodram ou do conto narrado seja o *Guia dos Jovens para a Orquestra*, o seu texto unicamente

pedagógico dirigido para os instrumentos da orquestra torna essa obra irrelevante para as questões aqui em causa. Também perto do melodrama se situa a ópera *The Little Sweep*, com as suas secções faladas, se bem que o restante contexto coloque a obra mais próxima do “vaudeville” ou do musical, não obstante a colaboração do público na forma de três “audience songs” a tornem mais elegível a uma comparação com a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uma vez que esta também prevê (embora opcionalmente) uma “audience song” (a qual, por razões alheias ao seu autor, foi cantada na estreia unicamente por um coro de crianças).

Deste modo, escolhemos para um comentário mais profundo uma obra paradigmática do compositor, por muitos considerada a mais conseguida de todas quantas escreveu para crianças (também uma das mais longas, com 50’ de duração total), e aquela que melhor sintetiza o credo artístico de Britten, o “Chester miracle-play” *Noye’s Fludde*, para solistas, coro de crianças, coro da audiência, e ensemble, de 1957, escrita portanto poucos anos apenas depois das obras de Prokofiev aqui discutidas, e um exemplo claro de como as diferenças estéticas e ideológicas entre o Realismo Socialista e a estética dos compositores ocidentais, mesmo a daqueles não considerados de “vanguarda”, como Britten, eram avassaladoras²⁰².

O compositor escreveu na “Nota Introdutória” da obra o seguinte:

“The mediaeval Chester Miracle Plays were performed by ordinary people: local craftsmen and tradesmen of the town and their families, with choristers from the local church or cathedral for the children’s parts. Each Guild performed one play from the cycle on a cart (called *pageant*). This cart moved around the town from place to place, and on it the performance had to be entirely contained. The scenic devices, though carefully worked out, had to be extremely simple. *Noye’s Fludde*, set to music, is intended for the same style of presentation - though not necessarily on a cart. Some big building should be used, preferably a chuech - but not a theatre - large enough to accomodate actors and orchestra, with the action raised on rostra, but not on a stage removed from the congregation. No attempt should be made to hide the orchestra from sight. The conductor should be to the side, but placed so that he can easily step forward to conduct the congregation, which has to play a large part in the proceedings. It may be found necessary to have a sub-conductor to relay to the orchestra the conductor’s beat during the hymns and the entrance of animals [...]”²⁰³

²⁰² No entanto, as obras posteriores a 1953 de Chostakovitch, e as de Britten escritas a partir dos anos 60, mostram bastantes afinidades e uma influência mútua, à qual não terá sido alheia a surpreendente amizade (arbitrada por Rostropovitch) que ligou os dois compositores.

²⁰³ Da “Nota Introdutória” da partitura, ed. Boosey & Hawkes, 1958.

Também a nomenclatura instrumental revela a intenção de Britten de dar a todos alguma parte da obra, desde os amadores na congregação, até a instrumentistas mais avançados, passando por músicos menos experientes, entre adultos, jovens e crianças:

Quadro 7: Nomenclatura instrumental e personagens de *Noye's Fludde*.

Characters:	Orchestra: Professional	The Congregation: Children (or amateurs)	Percussion:
The Voice of God (speaking part) / Noye (bass-baritone) / Mrs. Noye (contralto) / Sem, Ham and Jaffett (boy trebles) / Mrs. Sem, Mrs. Ham, Mrs Jaffett (girl sopranos) / Mrs. Noye's Gossips (girl sopranos) / Chorus of animals and Birds (Children [S.A.T.B])	Solo String Quintet / Solo Treble Recorder / Piano (4 hands) / Organ / Timpani	Violins I, II, III / Violas / Violoncellos I, II / Double Bass / Descant Recorders I, II / Treble Recorders / Bugles in Bb (in four parts) / 12 Handbells in Eb	Bass drum / Tenor Drum / Side Drum / Tambourine / Cymbals / Triangle / Whip / Gong / Chinese blocks / Wind machine / Sandpaper / Slung mugs

A divisão entre profissionais e amadores (ou crianças) é ainda mais pormenorizada entre cada naipe, através de instruções de execução dadas por Britten no frontispício da partitura, seja para os cantores seja para os instrumentistas. Em relação às cordas do segundo grupo (“strings ripieno”: crianças ou amadores) diz por exemplo:

“There are three sorts of amateur *Violins*: the *Firsts* should be capable players, not however going above the 3rd position, and with the simplest double-stops. The *Seconds* do not go out of the 1st position, while the *Thirds* are very elementary, and have long stretches of just open strings. The *Violas* need to be as accomplished as the 1st *Violins*, as do the 1st *Cellos*, while the 2nd *Cellos* have only the simplest music. The *Double Bass* part is very simple. [...]”²⁰⁴

Reforçando a ideia comunitária deste tipo de obras, e em paralelo com o “Allgemeine Chor” de Lutero e Hindemith (*Frau Musica*), Britten usa hinos autênticos para as três participações da congregação, e espalha-os habilmente pela peça, de modo a que a audiência possa ter algo que cantar no início e no fim da obra, contribuindo assim para a coesão da estrutura geral de *Noye's Fludde*:

²⁰⁴ Ibid.

Exemplo 63. Benjamin Britten, *Noye's Fludde* (1957), 1º hino:

♩ = 66 (standing) *p*

Congregação

1. Lord Je - sus, think on me, And
2. Lord Je - sus, think on me, Nor

purge a - way my sin; From earth - born pas - sions
let me go a - stray, Through dark - ness and per -

set me free, And make me pure with - in. 3. Lord
ple - xi - ty, point thou the heaven - ly way.

Je - sus, think on me, When flows the tem - pest high: When

on doth rush the e - ne - my, O Sa - viour, be thou nigh. 4. Lord

Je - sus think on me, That, when the flood is past, I

may e - ter - nal bright-ness see, And share thy joy at last.

A simplicidade da melodia do hino (*Lord Jesus, think on me*, letra latina do Bispo Sinesius, sobre a melodia [anónima] “Southwell”), aliada ao seu aspecto circular, que muda apenas a letra em quatro reiterações em “crescendo” (do *p* ao *ff*) e a um âmbito reduzido de 7ªm num registo médio para a voz permite a sua entoação por qualquer pessoa. Compare-se este hino (retirado por Britten do *Damon's Psalter* [1579] na tradução inglesa de A. W. Chatfield) com a melodia que em *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* é confiada ao coro infantil e à audiência:

Exemplo 64. Sérgio Azevedo, *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* (2009), canção:

The musical score is for a song in 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with a *pp* (pianissimo) dynamic, followed by a *p* (piano) dynamic. The lyrics are: "Mas o seu pe-que-no co-ra-". The piano accompaniment consists of a simple melody. The second system shows the vocal line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The lyrics are: "ção que é o dos e-qui-li-bris-tas por na-da sus-pi-ra tan-to co-mo por es-sa chu-va". The piano accompaniment continues with the same melody. The third system shows the vocal line with a *f* (forte) dynamic, followed by a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The lyrics are: "ton-ta que qua-se sem-pre traz o ven-to, que qua-se sem-pre traz o sol.". The piano accompaniment continues with the same melody. The score includes various dynamic markings and tempo markings, such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, *mp*, *rall.*, and *crescendo poco a poco al f*.

Este aspecto comunitário da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* perdeu-se na estreia devido a contingências alheias ao seu autor, dado que não foi possível preparar a audiência para entoar a melodia juntamente com o coro infantil. Ao contrário de *Noye's Fludde*, no qual todas as três melodias são familiares ao público, não existindo assim grande necessidade de ensaios prévios, no conto musical já tal não acontece, necessitando-se de tempo de preparação em relação a um determinado público. Essa preparação estava pensada para ser levada a cabo através da distribuição de CD's com a melodia e a letra, mas tal não foi feito. Já Britten em *The Little Sweep*, que comporta várias “audience songs” encontrara forma de contornar este problema através da concepção de um espetáculo maior, intitulado *Let's Make an Opera*, durante o qual quer os meandros da estrutura operática quer o ensaio das “audience songs” seria realizado, mesmo se a esperança que a população comum pudesse decorar as várias canções em apenas uma hora fosse bastante otimista.

Maior interesse teve para nós, no que toca a *Noye's Fludde*, a exploração por Britten de timbres pouco usuais, em particular as célebres “slung mugs” (“canecas - ou taças de chá - para percutir”):

Ilustração 7: Britten a experimentar as “slung mugs” na estreia de *Noye’s Fludde* (1958)
(fotografia de Kurt Hutton)²⁰⁵



Britten usa as taças de chá em conjunção com o piano para simular as gotas de chuvas no início da secção intitulada “Storm” (“Tempestade”) de *Noye’s Fludde*, sendo que as canecas, embora escritas como percussão não afinada (são apenas indicadas as tessituras mais ou menos agudas de cada caneca), devem ser afinadas, exigência que criou algumas dificuldades nos ensaios, não só porque foi difícil encontrar as canecas certas, como a fragilidade das mesmas implicou que devesse existir uma reserva para as que se fossem partindo nos ensaios, quer por serem deixadas cair na montagem, quer por algumas se quebrar ao serem percutidas, mesmo que com baquetas (ou colheres) de madeira:

²⁰⁵ Esta e outras fotografias, bem como informações preciosas sobre a obra, e ainda um excelente documentário filmado de cerca de 10’ podem ser consultados online na Britten-Pears Foundation em http://www.brittenpears.org/gallery/album14/PHPN_11_001_006.

4

8

69 (rain)

Tr. Rec.

Timp.

Perc.

Perc.

Pno.

Pno.

Org.

Ped.

Bar.

...spreads: God do as he will.

John Bridcut revela-nos, com pormenores saborosos, a história da invenção deste “instrumento” baseando-se nos vários testemunhos de quem colaborou com Britten na estreia, como a filha de Gustav Holst, Imogen Holst, ou Merlin Channon, um dos professores envolvidos no projecto:

“Merlin Channon, one of the county music-masters press-ganged into service by Britten, witnessed the first incarnation of the slung mugs. His school, Woolverstone Hall near Ipswich, was supplying the percussion section, and Britten arrived for the first rehearsal with a carful of instruments and a photographer in tow. [...] After setting out the various percussion instruments, Britten produced a large box. To Channon’s surprise, it contained a disparate collection of teacups and two wooden spoons. He then placed two music stands six feet apart, and joined them with a piece of string («he even brought his own string»), on which he hung the teacups by the handles. He explained that each cup had a different pitch, to provide the right plip-plop of raindrops to start and end the storm.” (Bridcut, 2006: 231-232)

A admiração de Channon pelo pragmatismo de Britten podia ter sido mitigada se este já estivesse familiarizado com os processos de trabalho do compositor, o que não estava²⁰⁶. Quer a experimentação “in loco” e até o uso de fontes de som menos usuais resultavam da experiência precoce de Britten no cinema inglês²⁰⁷, para o qual realizou diversas bandas sonoras nos anos 30, muitas delas recorrendo a efeitos imaginativos, e nestes dois aspectos Britten aproxima-se quer de Prokofiev (pelo cinema) quer de Stravinsky (pelo gosto pela experimentação por mão própria). Será interessante fazermos aqui um pequeno parêntesis sobre a influência do cinema na escrita para crianças de Britten (e na sua escrita em geral).

Philip Reed, no capítulo dedicado à contribuição de Britten para o cinema inglês em *The Cambridge Companion to Benjamin Britten* chama a atenção para a extraordinária panóplia de efeitos a que o compositor recorreu para, dentro de meios limitados, ilustrar o tema do filme *Coal Face* (1935), filme documental sobre a indústria mineira, e um dos primeiros em que Britten colaborou²⁰⁸:

“Sequence VII employs wordless singing (humming) from tenor and bass soloists with the addition of a whistler to evoke the strange, brooding atmosphere of the mine at night. [...] The inclusion of hummed pitches was hardly an orthodox musical procedure but we may be more surprised by the incorporation of whistling in the score. [...] Sequences X and XIa represent a specific experiment in imagistic development in which an expanded percussion ensemble replaces conventional post-synchronized natural sound. Each successive visual image is represented by a highly imaginative percussion gesture: shunting coal waggons by side drum, chains, sandpaper and whistles; horse-drawn coal carts by two sizes of coconut shell (an obvious effect but with a less obvious rhythm) and the wheeling of a small cart on asbestos; the whirring of an electricity generator by the combination of a triangle, a suspended cymbal struck by a side-drum stick and trip gear; locomotives by the bass drum, small and large drills, sandpaper and whistle; ships by a complex mixture of a cup in a bucket of water (both emptying and filling), a rewriter, cymbals, bass drum, notched wood with wooden sticks, and a cardboard cylinder to act as a hooter; and the industrial consumption of coal (scenes of factories) by a sheet of metal struck by a wooden mallet, a gong, chains and a whistle.” (Reed, 1999: 75-76)

O próprio Britten estava consciente da novidade destas sequências, uma vez que normalmente este tipo de sonoridades seriam deixadas à pós-produção e seriam efeitos de sonoplastia, enquanto a solução de Britten foi enquadrá-los musicalmente e deixar à sua partitura o duplo papel de banda-sonora e de

²⁰⁶ Channon, que nunca encontrara antes Britten, refere no mesmo passo que a chegada de Britten à sua escola havia sido “[...] like God coming to my music room” (Bridcut, 2006: 231)

²⁰⁷ Um interesse que também partilhamos e do qual falaremos na secção analítica da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

²⁰⁸ A colaboração de Britten com o cinema estender-se-á de 1935 a 1938 somente, mas contará com 29 películas, todas elas, excepto uma única longa metragem ficcional, documentários.

ilustração realista das imagens no écran, como o diário do compositor, citado por Reed, confirma:

“Spend day at studio experimenting & talking over details, & measuring feet of film for *Coal-face*, with Coldstream. Back here by dinner & then work till 12.30 [a.m.] at some more music for the film - it is interely experimental stuff - written for blocks of wood, chains, rewinders, cups of water, etc, etc.” (ibid.: 76)

Importante como foi o cinema para a formação de um “estilo Britten”, cujas características seriam, entre outras, um agudo sentido descritivo da música e uma orquestração e instrumentação peculiares, características às quais se juntam a rapidez, clareza, profissionalismo e pragmatismo da sua escrita e que tanto devem à rotina de trabalho do meio cinematográfico, ainda assim só nas últimas décadas tem vindo a ser analisado como merece, inclusive por ter fornecido, no caso da música infantil, toda uma série de procedimentos e soluções extremamente originais. O “sand-paper” de *Coal Face* reaparece em *Noye’s Fludde*, bem como o uso das vozes faladas não sincronizadas e a noção de uma textura de massas, bem como o sentido agudo da ilustração sonora que permitiu a Britten a evocação da tempestade e a invenção das “slung mugs”.

Um volume tão importante e completo como *The Music of Benjamin Britten*, de Peter Evans, já de 1996, não dedica nenhuma das suas quase 600 páginas à música para cinema de Britten, e a única menção a esta encontra-se na pequena nota biográfica que inicia o livro. Não obstante, Evans reconhece, mesmo que passageiramente, a importância dessa fase da vida de Britten (a qual, dado curioso considerando o êxito atingido, nunca mais voltará a fazer parte da carreira do compositor):

“In writing music for short documentaries such as those made by the GPO Film Unit he revealed a flair for satisfying a highly specific brief with slight and unconventional resources - an invaluable addition to his technical armoury.” (Evans, 1996: 4)

Também Michael Kennedy, noutro estudo essencial sobre a música do compositor, dedica apenas uma mera página ao comentário geral sobre a música de Britten para o cinema (excluindo-a dos comentários específicos feitos ao longo do volume para a maior parte das obras “de concerto”), embora reconheça, tal como Evans e Reed, a importância desta experiência para os futuros métodos de trabalho e estilo do compositor:

“An entry in Britten’s diary for 27 April 1935 [...] «I had to work quickly», Britten wrote later, «I had to write scores for not more than six or seven players, and to make those instruments make all the effects that each film demanded. I also had to be ingenious and try to imitate, not necessarily by musical instruments but in the studio, the natural sounds of everyday life.»” (Kennedy, 1993: 16-17)

Kennedy salienta também a “música concreta” que Britten inventou para as sequências acima comentadas em *Coal Face*, e é tudo. No entanto, quer o cinema nos anos 30, quer as viagens ao Bali e ao Japão, e o contacto com a ópera de Copland *The Second Hurricane* nos anos 50 foram determinantes para a consolidação não só do seu estilo de maturidade, como do estilo e particularidades da música dedicada às crianças, a qual segue de perto as inovações verificadas na música de Britten para intérpretes e ouvintes adultos.

Voltando então a *Noye’s Fludde* e às “slung mugs”, também a facilidade de comunicação de Britten com as crianças e a sua intuição genial daquilo que lhes poderia interessar foram notadas por Channon a respeito do nóvel instrumento inventado “in loco” pelo compositor:

“He [Britten] explained that each cup had a different pitch, to provide the right plip-plop of raindrops to start and end the storm. As Britten talked to the boys, Channon realised he was «absolutely brilliant» at it. «He’s have made a wonderful prep school master. He just clied». The photographer captured the début of this new instrument²⁰⁹, and the pleasure young performers had in playong it - which, as Britten said himself, was an important part of his calculation.” (Bridcut, 2006: 231)

É interessante notar que parte do prazer das crianças não derivou somente de tocar em tão insólito instrumento, e do humor que a sua invenção revelava, ao usar um objecto comum do quotidiano de qualquer família britânica que se preze. Esse prazer deveu-se também ao facto poderem tocar um instrumento extremamente simples que, embora “afinado”, é usado mais como “efeito” (com o piano) do que como uma parte melódica, de modo que se torna bastante acessível a crianças mais pequenas, e também porque as “slung mugs” *podiam ser construídas/montadas* por estas. Como refere Channon, parte da aventura do instrumento consistiu em percorrer as lojas com os rapazes à procura de taças adequadas aos objectivos de Britten:

²⁰⁹ Ver a Ilustração 6.

“The cups had presented some practical problems. Britten had begun by tapping some at his own tea-table - without much success. He was about to give up on the idea when Imogen Holst suggested stringing them up and hitting them with a wooden spoon, a trick she had learnt while working for the Women’s Institute during the war. She took Britten shopping in Aldeburgh, and they both tapped away at any cups they could find, in the hope of identifying the pitches he needed. But Aldeburgh did not carry a wide enough range to supply a full scale, so they had to shop further afield. In a later rehearsal at Woolverstone Hall, which was being filmed by John Schlesinger for the BBC, three of the sacred cups fell to the floor and were smashed. But the resourceful boys raided the schools kitchens for more - very much in the spirit of Britten’s practical approach as imagined by Robert Saxton: «Once we’ve had a cup of tea, let’s wash up and then use it as a percussion instrument». But, by the time of the performance, the delicate teacups had been wisely converted into the sturdier slung mugs of Britten folklore.” (ibid.: 231)

Noye’s Fludde, para além deste aspecto lúdico, inventivo e comunitário, foi importante para Britten por outras razões, igualmente de realçar. Depois de *The Little Sweep*, Britten dera-se conta do potencial (artístico bem como financeiro²¹⁰) deste tipo de obras para crianças, obras de grandes dimensões, estruturas mais ambiciosas do que simples ciclos de canções, e que permitiam não só construir um espectáculo completo como envolver muita gente, incluindo crianças de todas ou quase todas as faixas etárias. Como refere Bridcut:

“He [Britten] was heartened by the reaction to the opera he wrote in 1949 expressly for them, *The Little Sweep*, and collected «all the photographs I can lay hands on» of the various productions of it around the world. He therefore knew what a healthy venture it had been commercially. His producer Basil Coleman remembers him saying «Well, it’s not a gold mine, but it is a little copper mine!»“ (ibid.: 229)

É também relativamente a esta obra, cara a Britten e decerto a mais importante, inovadora e conseguida de quantas escreveu para crianças, que mais informações em primeira mão nos chegam relativamente àquilo que Britten pensava sobre a música destinada às crianças e à comunidade em geral:

“Whereas *The Little Sweep* had required six children soloists, his new piece *Noye’s Fludde* called for ten. It also had a children’s orchestra, with only a minimum of professional stiffening, and a vast chorus of child-animals, played by both girls and boys (some with broken voices). Forty-nine different species were listed in the text - from leopards to peacocks, from camels to curlews - and Britten envisaged that the whole ensemble would comprise several hundred Suffolk schoolchildren in a pioneering example of community music-making.” (ibid.: 229)

“«I like the child approach to performance very much», he said later. «I think the main reason for my writing for children is because I believe in the artist being a part of society and I like the idea of being used by the young.»“ (ibid.: 230)

²¹⁰ Não nos esqueçamos que Britten vivia exclusivamente da composição e de algumas aparições como maestro e pianista, não dando aulas, pelo que a perspectiva financeira deste ou daquele género eram obviamente pesadas na escolha dos projectos a realizar.

“He [Britten] played his part in travelling round to school rehearsals, where he treated children «as adults in the making, so he never talked down to anybody». While he was indulgent to them and did not get cross, «he never soft-soaped them. He’s be quite firm about ‘waht I need’ and ‘what you need to do’. He was just very professional.” (ibid.: 233)

Ilustração 8: Britten dando autógrafos às crianças na estreia de *Noye’s Fludde* (1958)
(fotografia de Kurt Hutton)²¹¹



Noye’s Fludde concentra pois em si, e do nosso ponto de vista de forma magistral, toda uma panóplia de interesses de longa data de Britten, bem como interesses mais recentes, e um vislumbre ainda do futuro. Escrita ambiciosa para crianças e para a comunidade, utilização de hinos e textos medievais ingleses, invenção de timbres novos e utilização imaginativa de outros, modalismo e tonalismo, exotismo asiático²¹² misturado com sonoridades medievais europeias, flexibilização da escrita, novas notações e efeitos de massas, e harmonicamente, de “clusters”, todos estes ingredientes dão as mãos em *Noye’s Fludde* frutificando depois em obras para adultos tão significativas como as ópera *The Turn of the Screw*, ou *Morte em Veneza*.

Britten sabia o quanto esta obra era significativa, e deixou a sua opinião sobre ela bem clara e expressa publicamente, como também nos informa John Bridcut:

²¹¹ Fotografia obtida online na Britten-Pears Foundation em: http://www.brittenpears.org/gallery/album14/PHPN_11_001_006.

²¹² Exotismo que é revelado a Britten em primeira mão ao visitar o Bali e o Japão em 1956, (mais tarde a Índia e outros países), e que terá expressão directa em muitas obras, nomeadamente no uso das percussões afinadas e no uso do pentatonicismo (Entre outros detalhes da escrita que já referimos) em *Noye’s Fludde*.

“Five years later [1963], Britten disclosed some of the pride he felt in *Noye’s Fludde*. He had been asked to open a new building at one of the schools which had taken part, Kesgrave Heath School in Ipswich. In his speech he referred teasingly to Stravinsky’s recent twelve-tone work on the same theme, *The Flood*. Stravinsky, he told children, was «perhaps the most famous composer living today» and «very old». (Great composers, he added, should be «old if possible».) His music for *The Flood* was «frighfully difficult», and needed «the greatest singers and the greatest players in the world to perform it». Britten said he was not jealous of Stravinsky, «not at all. I was much happier with my performance in Oxford Chuch», sung by Suffolk boys and girls.“ (ibid.: 239)

E Bridcut conclui:

“At the time of that first performance, he was ebullient about working with children. «I think they get, perhaps unconsciously, a great kick out of doing something brand new. I find them also as audiences highly receptive - very choosy perhaps, but if they like something, and it can be music as new or as old as you like, then their reaction is spontaneous and encouraging.»“ (ibid.: 239)

Todas estas ideias influenciaram extremamente, quer a nossa atitude para com a música destinada às crianças, quer alguns elementos da escrita, alguns dos quais (a percussão imaginativa e feita a partir de objectos comuns, o canto comunitário, o uso de fontes sonoras diversas, a complexidade e duração relativamente grandes da música, etc.) jogam uma parte importante na construção e concepção da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Mas são também as observações de Britten sobre o empenho e entusiasmo das crianças na realização de uma obra desta dimensão que fazemos nossas, ao ter o autor experimentado essa sensação quer em obras anteriores (como *Uma Pequena Cantata de Natal*, 2006), quer na recepção que a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* tem merecido do público mais pequeno, mesmo considerando que, excepto a canção opcional, não existem nesta obra partes especificamente escritas para serem tocadas por crianças, devido à natureza da encomenda.

Ilustração 9: Cenário da produção original de *Noye's Fludde* (1958)
(fotografia de Kurt Hutton)²¹³



Noye's Fludde é também particularmente significativa porque, ao contrário de quase todas as restantes obras importantes que Britten dedicou às crianças e jovens, e mesmo naquelas que, não tendo sido escritas para elas, as incorporam no elenco ou no enredo, como *The Turn of the Screw*, ou *Death in Venice*, não é fácil encontrar nela algumas das problemáticas que ecoam quer a homossexualidade de Britten, quer a sua atracção por rapazes. *Noye's Fludde* pede um número indeterminado de crianças e jovens de ambos os sexos (não obstante a estreia ter contado maioritariamente com rapazes), parte de uma história bíblica que não é passível de segundas interpretações (estamos aqui bem longe do abuso físico do aprendiz de limpa-chaminés de *The Little Sweep* ou de linhas tão perturbadoras como “*The ceremony of innocence is drowned!*” de Yeats, incluídas em *The Turn of the Screw*), e coloca-se assim num raro contexto de neutralidade no âmbito da obra de Britten.

Não é necessário conhecer esta faceta de Britten para interpretar e apreciar as suas melhores obras para crianças, tal como não é necessário conhecer as terríveis circunstâncias políticas em que Prokofiev escreveu as suas para realizar os mesmos objectivos, porém, esse conhecimento permitir-nos-á

²¹³ Fotografia obtida online na Britten-Pears Foundation em:
http://www.brittenpears.org/gallery/album14/PPN_11_001_006.

aprofundar toda a metanarrativa das obras que, em ambos os casos, são muito mais do que aquilo que parecem. Ao desdenharem a música para crianças como um género menor, analistas e musicólogos estão a recusar um conhecimento mais íntimo dos maiores compositores que, pelo menos no século XX, o praticaram, dado que, como observámos no decorrer desta primeira parte da dissertação, é precisamente a fragilidade e aparente inocência do género que o torna preñado de possibilidades interpretativas e de ser consequência, muitas vezes, de decisões conscientes ou inconscientes baseadas nas pressões e sugestões do meio político ou cultural envolvente, ou nos demónios interiores dos autores que, como Britten, a ele se dedicaram durante toda a vida.

9. Peter Maxwell-Davies: entre a vanguarda e a comunidade.

Sir Peter Maxwell Davies (n. 1934), actualmente “Master of the Queen’s Music”, o mais alto posto ou galardão a que um compositor britânico pode almejar, é um dos compositores do pós-guerra mais activos, e um dos nomes mais significativos da música contemporânea. É também um dos compositores contemporâneos que mais influenciou, numa fase inicial, a música do autor deste trabalho, com o qual continua a partilhar certas ideias estéticas e sociais, nomeadamente no que respeita à música para crianças, campo de que é um dos mais prolíferos e importantes contribuintes actuais, pelo que a sua presença se torna imprescindível neste estudo.

Herdeiro iconoclasta, como Birtwistle e outros da sua geração, das técnicas pós-seriais de Boulez e Stockhausen, e tendo feito a sua formação com Petrassi, Maxwell-Davies pareceria um típico produto das vanguardas de 60 e da sua estrita obediência aos princípios estéticos, técnicos e éticos da escola serial continental não fora o seu contínuo interesse pela educação musical e pela inserção do compositor na comunidade, preocupações que, como vimos, passam por muitos dos principais compositores da primeira metade do século XX, e também, com especial destaque, pelos compositores ingleses. Holst e Vaughan Williams escreveram diversas obras para crianças, jovens e amadores, o primeiro deu aulas durante toda a vida em colégios onde a música era praticada como outra disciplina qualquer, de um ponto de vista do amador esclarecido, e Britten, como foi demonstrado no capítulo anterior, tornou-se no compositor inglês mais relacionado com a música para crianças, e um dos principais de todo o século XX. É no seguimento do trabalho de Britten enquanto compositor, nomeadamente através do exemplo de *Noye’s Fludde*, e no seguimento da carreira de Holst enquanto professor em escolas primárias ou secundárias, que a carreira de Maxwell Davies no que toca à música para crianças deve ser, na nossa opinião, contextualizada, influências às quais se devem obrigatoriamente juntar as especificidades da sua geração, nomeadamente as novas ferramentas técnicas e as novas estéticas que surgiram nos anos 50 e 60, como o já citado pós-serialismo²¹⁴.

²¹⁴ Para um conhecimento do percurso de Peter Maxwell-Davies, nomeadamente no que toca aos seus anos iniciais e à música para crianças e amadores, consulte-se Griffiths, 1985: 32-34, 94-96, 119-121, 136-138 e ainda 169-170.

Peter Maxwell-Davies partilha também com Britten a homossexualidade, neste caso pública e assumida²¹⁵. Porém, e ao contrário de Britten, é praticamente impossível detectar traços desta, ou de algum interesse extra-musical por crianças ou jovens quer na sua biografia quer nos textos ou temas das obras. Ao invés, a maior parte destes são direccionados para o intervencionismo ecológico e ambiental, como os problemas da poluição, interesse que é despoletado em 1971 quando o compositor se refugia, para viver a maior parte do ano, na remota ilha de Hoy, no arquipélago das Orkney. Também o interesse pela comunidade, já presente desde 1959 quando é nomeado director musical da Cirencester Grammar School, toma um novo alento em Hoy, onde funda em 1977 o festival de música de St. Magnus, para o qual escreve regularmente obras que pedem a participação activa da comunidade local.

A vanguarda e as suas novas e complexas técnicas tornam Peter Maxwell-Davies um caso exemplar de compromisso estético entre uma linguagem privada, destinada a executantes especialistas, e uma linguagem mais acessível, nalguns casos modal e tonal, destinada a executantes e ouvintes de faixas etárias baixas. Enquanto Bartók, Lopes-Graça, Copland, Prokofiev ou Britten apenas simplificam tecnicamente a sua linguagem habitual, quer para possibilitarem a execução, quer para tornarem a audição mais imediata e atractiva, sem perderem nunca de vista a qualidade e a manutenção das características que os distinguem, já o compositor pós-serial se viu numa situação completamente diferente. Os pressupostos estéticos e até principalmente técnicos, quer do pós-serialismo, quer de outras técnicas das vanguardas dos anos 50 e 60 em diante, como a micropolifonia de Ligeti, ou a música estocástica de Xenakis, impedem a sua execução por crianças e jovens, por vezes mesmo por profissionais excepto os especificamente treinados para tal, e impedem também, mercê de pressupostos irredutíveis em muitos casos a realizações simples (nomeadamente no que toca ao ritmo e ao uso do registo/timbre), um grau de simplificação suficiente para que as obras possam ser tocadas fora desse âmbito de especialistas altamente treinados.

²¹⁵ Entre muitas outras posições públicas sobre o tema, Davies tem procurado igualdade de direitos civis para os homossexuais ingleses, entrando em polémica com a Igreja, uma postura delicada dado Davies ocupar o cargo de “Master of Queen’s Music”, e a soberana ser, por inerência da tradição monárquica, Chefe da Igreja de Inglaterra: <http://www.overnpath.com/2007/01/composers-gay-orkney-wedding-derailed.html> e <http://www.pinknews.co.uk/2011/02/21/queens-composer-hits-out-at-gay-bashing-thugs-in-church-of-england/>.

O contexto da mera audição, contexto onde se insere também a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* (destinada a profissionais de alto nível enquanto executantes) é mais subjectivo, e poderíamos equacionar aqui o estudo da recepção de obras de Boulez, Stockhausen ou Ligeti destinadas às crianças se estes, e com eles a quase totalidade dos compositores ligados aos movimentos de vanguardas, tivessem alguma vez escrito obras para crianças. Assim, com raríssimas excepções que apenas confirmam a regra, o repertório contemporâneo para crianças e jovens nas décadas de 50, 60 e grande parte da de 70 é praticamente nulo, continuando estas a terem unicamente à sua disposição durante essa trintena de anos, para além do repertório de obras simples usadas tradicionalmente, compostas especificamente – ou não – para crianças (de Bach, Mozart, Schumann, etc.), as obras que fizeram a história do género na primeira metade do século: as obras de Bartók, Britten, Prokofiev, Copland, Holst, Hindemith, Kabalevski, Lopes-Graça, etc.

Inicialmente, e até 1976, quando a sua música sofre uma viragem seminal com *Ave Maris Stella* (1975) e a *1ª Sinfonia* (1976), também Maxwell-Davies se defrontou com o problema da linguagem, mais presente nele devido ao seu interesse pela educação musical. As primeiras obras do compositor a merecerem um número de Opus, a *Sonata para Trompete e Piano* (1955), opus 1, e, mais tarde, *Prolation* (1958), opus 8, demonstram a tendência para a complexidade que assume, nestas peças e em muitas mais que se seguirão, a fusão de técnicas pós-seriais (matrizes à base de “quadrados mágicos”) com velhas técnicas medievais e renascentistas igualmente esotéricas, como a prolação, ou os cânones mensurais, técnicas ligadas entre si. No entanto, é logo em 1959 que Maxwell-Davies ensaia o género da música para crianças, ou, neste caso, amadores. Com *William Byrd: Three Dances*, de 1959, destinada aos alunos da Cirencester Grammar School, cuja nomenclatura instrumental indica “For school / amateur orchestra”, e não obstante o compositor ter-se recusado a fornecer um número de opus a esta peça²¹⁶, Davies inaugura uma carreira cujo catálogo conta já 312 obras numeradas, e uma boa centena de outras sem numeração oficial.

²¹⁶ No site oficial de Peter Maxwell Davies, “Max Opus”, as obras sem número de opus são listadas, mas com a indicação “WOO” (expressão derivada do catálogo alemão das obras de Beethoven, “Werke ohne Opuszahl” que significa “Obra sem número de opus” e adoptada por outros compositores mais tarde), seguida do número respectivo de catálogo. Assim, a obra em questão é listada como “WOO 47”: http://www.maxopus.com/work_list.aspx.

Antes de se mudar para Hoy, e de a sua música sofrer a referida viragem no sentido de uma maior simplicidade e sentido tonal, o catálogo de obras para crianças e amadores de Peter Maxwell-Davies, entre originais e arranjos, é o seguinte:

Quadro 8: Obras para crianças/amadores de P.M.Davies até 1978:

Ano	Opus/Woo	Título	Destinatários
1959	Woo 47	<i>William Byrd: Three Dances</i>	Arranged for school orchestra
1959	Woo 48	<i>Five Canons</i>	For school / amateur orchestra
1959	Woo 49	<i>Pavan and Galliard</i>	For amateur orchestra
1959	Woo 50	<i>Variations on a Theme for Chords</i>	For school / amateur orchestra
1960	Woo 76	<i>Five Voluntaries</i>	Arranged for school orchestra
1960	Opus 13a	<i>O Magnum Mysterium</i>	Secondary-school children
1960	Woo 67	<i>Prelude from 'Jack-in-the-box' (Satie)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1960	Woo 68	<i>Romance from 'Trois Rag-Caprices' (Milhaud)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1960	Woo 69	<i>Three German Folk Songs</i>	Arr. for school / amateur orch.
1960	Woo 70	<i>Mouvement Perpetuel No. 1 (Poulenc)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1960	Woo 71a	<i>Magnificat and Nunc Dimittis</i>	For two-part children's choir
1960	Woo 72	<i>O Little Town of Bethlehem ('Forest Green')</i>	Arr. for school / amateur orch.
1960	Woo 73	<i>Now Thank We All Our God ('Nun Danket')</i>	Arr. for school / amateur orch.
1960	Woo 74	<i>Watkins Ale (from the Fitzwilliam Virginal Book)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1960	Woo 77	<i>Three Pieces</i>	For junior orchestra
1961	Woo 53	<i>Lord, thy word abideth (Ravenshaw)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1961	Woo 55	<i>Andantino and Allegro from 'Les Cinq Doigts' (Stravinsky)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1961	Woo 78a	<i>Fantasy on the National Anthem</i>	For school / amateur orchestra
1961	Woo 79	<i>Movement from 'Il Ballo delle Ingrate' (Monteverdi)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1961	Woo 80	<i>Ritornello from 'L'Incoronazione di Poppea' (Monteverdi)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1961	Woo 81	<i>Four Movements from 'Vespers of 1610' (Monteverdi)</i>	Arr. for school / amateur orch. / SATB chorus
1962	Woo 60	<i>King Christian Galliard (Dowland)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1962	Woo 61	<i>Melancholy Galliard (Dowland)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1962	Woo 62	<i>In Nomine (Tallis)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1962	Woo 63	<i>Lyric Pieces, Op. 12, Book 1 (Grieg)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1962	Woo 64	<i>Polka (Stravinsky)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1962	Woo 65	<i>March (Stravinsky)</i>	Arr. for school / amateur orch.
1962	Woo 85	<i>Forth in Thy Name O Lord (Song 34)</i>	Arr. for school / amateur orch.

O quadro anterior é elucidativo da ligação de Peter Maxwell-Davies ao trabalho que desempenhou na Cirencester Grammar School. Todas as obras para crianças ou amadores escritas até 1978, 28 peças, das quais 21 arranjos e 7 originais, foram concebidas para essa escola e para o trabalho com os alunos, desenvolvendo as suas capacidades de improvisação, criação e interpretação, e aumentando o conhecimento destes do grande repertório, com especial ênfase

em três momentos: música inglesa, música renascentista, música do século XX. Estes três interesses conjugados representam uma grande parte daquilo que Maxwell-Davies irá desde muito cedo empregar na sua música. Paralelamente aos arranjos para a escola, Davies começará a escrever obras importantes que se baseiam quer em paródias de música renascentista e medieval, quer nas antigas técnicas já referidas, e passa do mero arranjo para o processo que intitulará “realização”, uma forma sofisticada de arranjo/instrumentação/orquestração que modifica e deforma, por vezes até ao ponto do irreconhecível, obras do passado.

A educação para o melhor repertório existente, em detrimento de obras menores ou compositores que não de primeiro plano, com raras excepções, denota já uma linha de pensamento que coloca Davies na continuação de pedagogos como Kodaly, Britten ou Bartók, para os quais a música a ser dada às crianças, para ouvirem ou tocarem, deveria ser sempre da maior qualidade, não condescendendo, em nome da facilidade, ou facilitismo, com a mediocridade estética. Encontramos assim os nomes de Byrd, Tallis, Dowland, Monteverdi, Grieg, Poulenc, Stravinsky, Milhaud e Satie a dominar a quase totalidade dos arranjos efectuados. A completa ausência do repertório barroco, clássico e romântico (excepto pela obra de Grieg) deriva, mais uma vez, do pouco interesse de Davies neste repertório no que toca às suas preocupações composicionais, mais viradas para a complexidade e arcaísmo das obras medievais e renascentistas, num certo sentido mais próximas das técnicas pós-seriais do que a música das restantes épocas do passado.

É significativo realçar porém que o interesse de Davies pela escrita para crianças e amadores, se bem que bastante produtiva nestes anos, se cingiu apenas aos três períodos lectivos que passou em Cirencester: 1959-1962. Depois de deixar a escola, não tornará a escrever absolutamente nada do género até 1978, ou seja, um hiato de dezasseis anos, durante o qual escreverá quase 100 obras em todos os restantes géneros. Com a mudança para Hoy, o contacto com uma comunidade que o estimula, a mudança da sua música em direcção a uma cada vez maior direcionalidade “tonal”, juntamente com uma maior simplicidade de discurso, e com o uso crescente de géneros, texturas e formas tradicionais (sinfonias, concertos, quartetos de corda, etc.), dará a Maxwell-Davies um impulso extraordinário para a composição de obras para crianças e

amadores, para a comunidade “tout court”, sem paralelo nos nomes cimeiros da sua geração.

Quadro 9: Obras para crianças/amadores de P.M.Davies desde 1978:

Ano	Opus	Título	Destinatários
1978	Op. 78a	<i>The Two Fiddlers</i> (opera)	For young performers
1978	Op. 79	<i>Le Jongleur de Notre Dame</i> (masque)	For mime, bar., instr. / children's band
1979	Op. 85	<i>Kirkwall Shopping Songs</i>	For young voices and instruments
1979	Op. 87	<i>Cinderella</i> (opera pantomime)	For young performers
1981	Op. 95	<i>The Rainbow</i> (music-theatre)	For young performers
1981	Op. 101	<i>Seven Songs Home</i>	For children's voices
1982	Op. 102	<i>Songs of Hoy</i>	For children's voices and instruments
1985	Op. 121	<i>First Ferry to Hoy</i>	For youth choir and instruments
1985	Op. 122	<i>The Peat Cutters</i>	For children's / youth voices / brass band
1988	Op. 133	<i>Six Songs for St. Andrew's</i>	For young children's voices / instruments
1989	Op. 134	<i>The Great Bank Robbery</i> (music-theatre)	For young performers
1989	Op. 138	<i>Jupiter Landing</i> (music-theatre)	For young performers
1989	Op. 140	<i>Dinosaur At Large</i> (music-theatre)	For young performers
1990	Op. 142	<i>Dangerous Errand</i> (music-theatre)	For very young performers
1990	Woo 148	<i>Computer Chaos</i> (music-theatre / incomplete)	For children
1991	Op. 148	<i>The Spiders' Revenge</i> (music-theatre)	For young performers
1992	Op. 154	<i>A Selkie Tale</i> (music-theatre)	For young performers
1992	Op. 155	<i>The Turn of the Tide</i>	For orchestra, children's chorus and young instrumentalists/composers
1992	Op. 156	<i>Judica Me</i>	For small school wind ensemble
1993	Op. 158	<i>Seven Summer Songs</i>	For children's voices and instruments
1993	Op. 162	<i>Six Secret Songs</i>	Piano solo for children
1993	Op. 163	<i>Shepherds of Hoy</i>	For unison children's voices and piano
1993	Op. 164	<i>Chat Moss</i>	For school orchestra
1998	Op. 192	<i>An Orkney Tune</i>	Piano solo for children
1999	Op. 201	<i>Songs of Sanday</i>	For children's voices and instruments
2000	Op. 212	<i>A Dream of Snow</i>	For unaccompanied children's choir
2001	Op. 222	<i>Six Sanday Tunes</i>	For children's violin group
2002	Op. 225	<i>Veni Creator Spiritus</i>	For organ solo
2003	Op. 237	<i>Mrs Johnson's Tunes</i>	For children's recorders and piano
2003	Op. 241	<i>Otter Island</i>	For unison children's voices and piano
2005	Op. 260	<i>Commemoration Sixty</i>	For children's choir, SATB chorus / orch.
2006	Op. 270	<i>A Little Birthday Music</i>	For massed children's voices, orch. / brass
2006	Op. 273	<i>Start Point (Four Sanday Tunes)</i>	For string ensemble
2008	Op. 291	<i>Gray's Pier</i>	For SSA youth choir
2008	Op. 292	<i>Labyrinth to Light</i>	For treble/soprano and piano
2011	Op. 309	<i>A Reel of Spindrift, Sky</i>	For youth orchestra

No quadro 9 encontramos listadas 36 obras, todas originais e com número de opus (excepto 1 peça incompleta), das quais duas óperas, 8 peças de teatro musical (7 entre 1989 e 1992), e diversas cantatas, ciclos de canções, peças orquestrais, de câmara, a solo, etc. Esta produção notável, em especial as oito obras de teatro-musical e as duas óperas, géneros que se aproximam mais

do melodrama, que aqui nos interessa em particular, denotam que, e ao contrário de Cirencester, a atitude de Davies no que diz respeito à música para crianças vai já muito para além da mera obrigação (entusiasta, é certo), que implica terminar a produção criativa quando termina o contrato ou a ligação a uma determinada escola ou contexto que origina essa obrigação (neste caso, as funções de professor de música). Em Hoy, Davies encontrou o contexto ideal para desenvolver, agora de forma mais espontânea, os seus ideais comunitários, a sua paixão latente pela educação musical e cívica da comunidade onde se encontra inserido.

Para esse encontro contribuirá a facilidade e ecletismo que sempre foram apanágio da sua obra. Davies, a partir de *The Two Fiddlers* (1978), e ao contrário das obras escritas para Cirencester, não hesita em escrever melodias modais, sobre um simples acompanhamento, na tradição da música escocesa, que tanto admira, e cuja atmosfera tão peculiar é evidente em quase toda a sua música escrita depois de *Ave Maris Stella* (1975), mesmo nas obras de concerto mais exigentes, como a *Sinfonietta Accademica* (1983), que se inicia com uma espécie de dança popular escocesa, “folclore imaginário” que rapidamente dá lugar, numa transição misteriosa e subtil, à complexa manipulação de quadrados mágicos típica de Davies.

Porém, mais ainda do que as obras para crianças em si²¹⁷, é a atitude estética e ética de Davies em relação à música para crianças, jovens, amadores e comunidade em geral, que influenciaram o autor deste trabalho, e que este considera da mais alta relevância para os temas investigados. Maxwell-Davies faz transmitir, mormente nas obras para crianças, preocupações ambientais, ecológicas, humanistas, inclusive políticas, preocupações que são também as da pequena população de Hoy, ilha ameaçada pela poluição marinha e pelas tentativas de exploração mineira de materiais radioactivos. Porém, e tal como na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, que também espelha as mesmas preocupações através do texto de Sepúlveda²¹⁸, Davies

²¹⁷ Das quais – e ao contrário das restantes obras de concerto – não existem gravações comerciais até ao momento, e que o autor deste trabalho só conhecia de nome, de notas de programa, ou através de curtos excertos auditivos que lhe permitiram, no máximo, perceber o tipo de linguagem musical empregue (excepto para a partitura de *Cinderella*, que possui, embora não a gravação).

²¹⁸ Davies costuma escrever ele próprio os libretos ou textos de muitas das suas obras para crianças, desde canções a obras de teatro-musical, e em termos de temperamento e interesses podemos discernir vários pontos de contacto entre o compositor inglês e o escritor chileno. Por um lado o amor pelo mar e as preocupações ambientais, por outro o facto de ambos possuírem personalidade fortes que não calam facilmente os abusos que vêm ser cometidos pelo Poder, seja este político, religioso, ou de outra espécie qualquer. As várias declarações públicas de Davies sobre os mais diversos assuntos candentes da actualidade – declarações muitas das vezes polémicas – que percorrem quase toda a sua carreira, assim o demonstram. Abertamente anti-monárquico, a sua nomeação

procura não transformar ideologicamente as suas obras para crianças em meros panfletos, veículos de transmissão de mensagens cuja música em si não precisa de ser demasiado relevante. Para compreendermos melhor o pensamento de Davies, pensamento actual, nosso contemporâneo, analisaremos em seguida algumas declarações proferidas quer em discursos públicos, quer em notas de programa ou oriundas de outras fontes, a maior parte das quais disponibilizada no vasto site oficial do compositor, criado em 1996, Max Opus, um dos primeiros a ser criado por um compositor da área “clássica”.

Sobre a importância, para o compositor, de escrever para crianças e para a comunidade em geral:

“[...] I started to write music for children during a three-year stint as music teacher at Cirencester Grammar School, fresh from music college – and so learnt the hard way, from many mistakes. It strikes me, incidentally, that it would be a much more profitable course of education for young composers to be apprenticed to schools, choirs and orchestras under expert guidance rather than receiving their present abstract and academic theory of composition at our music colleges, carefully protected from the outside world,. So that it is only when they emerge into professional life that they learn the facts of musical reality, A parallel would be an instrumentalist graduating without practical experience of what his job will be like playing in an orchestra!” (Maxwell-Davies, 1980: 1)

“It is essential for composers to write for children as performers and listeners as they are our audiences, and musicians, of the future. However, one soon realises that writing music for young people to play people who rehearse and perform voluntarily, without payment, presents problems quibble distinct from those concerning music for professional adults. The work is probably going to be rehearsed over a longish period by children not at all expert at reading music, and while not being discouraged by insuperable technical difficulties, neither must they be bored by something too easy and obvious. The musical levels have to be finely judged, and as children never let a trick pass, always saying exactly what they think, you know if you judge your compositions wrongly, there is no hope of getting away with it, whereas with adults, you might at least sometimes be given the benefit of any doubt.” (ibid.: 1)

“It is essential for composers to write for children as performers and listeners as they are our audiences, and musicians, of the future. [...]” (ibid.: 1)

“In 1951 I had to pay for more things myself and I became a quite ordinary music teacher in a grammar school. There was already a pupil's choir there and I started up a school orchestra for which I was constantly composing new pieces. The pupils also composed, in small groups and individually, which was thought of a completely normal, just like the children who practised poetry and art. Their music was simple, expressive, moving and without inhibitions, which opened my eyes and ears wide [...] Without this experience I would never have found the courage to bring out musical theatre pieces such as *Eight songs for a Mad King* or *The Martyrdom of St. Magnus*. The children were excellent composition teachers.” (Maxwell-Davies, 2006b: 1-2)

pela Rainha para um cargo oficial, da mais alta importância, foi envolvida num escândalo, dada a reputação de “enfant-terrible” de Davies à época.

“In Great Britain Benjamin Britten and Michael Tippett were the forerunners who wrote these excellent works for younger singers and instrumentalists. I was always convinced that these children would become our audiences and interpreters of the future and the earlier they took part in the music of living composers, the better the view would be for my creative followers. Of course one may not write children's music. That would be offensive – but one must protect oneself of bringing forth a music which is not feasible, in which the composer is too concerned with writing "contemporary music" so that the relatively unprepared young people can find no support. New music should fire up young people, not bore them. If something does not fit, they make it clear straight away, for children are exceptional critics. With them one has no opportunity to hide behind pleasantries. Of course not every composer will not want to write music for young people but if the students of composing had the chance to do genuine studies whereby they could write music for schools in the local vicinity [...] Then the young composer would have the opportunity to breathe and to work in a new, strong, solid and also understanding reality.” (ibid.: 2)

Sobre as especificidades e a responsabilidade da escrita musical para crianças:

“Maxwell Davies is aware of the special conditions of writing music for young people. It must be reasonably within their comprehension and technical ability, but there must be no compromise or condescension, as children would see through this. Any work involving children must be adaptable to the needs of the moment and to the performing talents available. [...] The folk inspiration is present in the music too. 'A lot of it is tonal', says the composer, 'It has to be, especially when you're dealing with folk music. All the fiddle music is based on folk music, and there's a bagpipe tune - I had to learn how to write for bagpipes'.” (Griffiths, s/data)

[...] (And I don't revise much: I thought it through pretty clearly before that pencil touches the page. That's usually it, that's the final story); that if that is the deepest possible reflection of what I am and feel, even if it's a piece for 5-year-olds to perform in a school (there, that's a thought!). Those are really people too and they feel as intensely as I do and perhaps even more, and the crystallisation of thought, writing a piece for 5-year-olds, well there's a path that I think one treads with great trepidation. If that is done with absolutely every bit of integrity that one can have, then I feel that perhaps, if nobody is listening they should be, and I hope that they will be.” (Maxwell-Davies, 1995: 5)

“I have often said that in all the works I write for children to play and sing, I am presenting myself with the musical childhood I didn't have. When writing this music I must always bear in mind certain practical considerations: the music should be demanding enough to challenge its destined age-group, but not to the point of discouraging the performers; and it should sound right and fulfilling when it is well rehearsed. It should not over - or under-estimate attention spans: it should have dramatic intensity, no matter how 'light'. [...] I am attacked less these days for writing these children's works than I was fifteen or twenty years ago, thanks to an understanding that certain, compositional techniques have very limited application in works designed for, say, a non-specialist classroom of rural primary pupils and their non-specialist teacher. In my mind, the work for professionals, 'light' and 'serious' and for amateurs young and old, is all part of the same continuous creative quest. I am often touched when a young orchestral musician tells me that his or her first encounter with the music of a living composer was in a work of mine performed at school, and that this was enjoyable and meaningful, though hard work.” (Maxwell-Davies, 2006a: 2)

Sobre a recepção de música mais complexa ou desafiadora no contexto da infância e o potencial criativo das crianças:

“Underestimation of children's musical capacity is the easiest trap. Children find the basic vocabulary and grammar of today's music difficult only when their teachers project onto the children their own difficulties in coping, which goes for the performance of relatively complex technical features, like 5 or 7/16 rhythms, as well as all matters of appreciation [...]” (Maxwell-Davies, 1980: 1)

“The challenge of writing a full-scale opera for performance by young people relating to their particular community, is one a composer would hardly want to miss. So often young people appear to have minimal difficulty with the 'contemporary' music that their elders might find puzzling, and their unbiased, though extremely searching freshness is always a great inspiration to work for and with.” (Maxwell-Davies, 1978)

“I have found that the musical creative potential of young people is infinite – that with help, probably fifty per cent of children can improvise or compose decent music. It is only through contact with teachers who are uninhibited enough to improvise and compose, that these potentials can be released.” (Maxwell-Davies, 1985: 3)

Sobre a importância da música de qualidade para crianças no desenvolvimento futuro destas e a falsa questão do “elitismo”:

“[...] It was extraordinary how the musical activities of those youngsters I taught influenced their whole attitude towards life inside the school, and outside. It was as if music were a catalyst or a trigger, which in so many instances sparked off a creative understanding in subjects which, on the surface, may not seem to be closely related - foreign languages, mathematics, religious studies.” (ibid.: 1)

“It is sad to see such educationalists falling into the old trap of believing that the 'working class' has special needs related to their assumed inferior intellectual and spiritual prowess. In my book, the working class, like everybody else, deserves throughout the years of education, to have access to the best of which they are capable, and in my experience, children are capable of responding to huge musical demands put upon them if only they are motivated strongly enough, and I find it tragic that ignorance masquerades inside this negative dogma which deprives youngsters of any opportunity to explore music in depth, or to become musically literate.” (ibid.: 4)

“Coming to terms with Mozart, or Schoenberg, or Van Gogh, or Ibsen, or Bergman, can help an adolescent chart successfully some very dangerous waters on the inevitable journeys through his own developing awareness. Satisfactions from the aesthetic experience help articulate life's meanings for always, and it is this putting young people into contact with aesthetic musical experience that is physically, intellectually, and emotionally involving to the intensest possible degree, within that individual's potential, that music education is about.” (ibid.: 4)

“While agreeing that music enjoyment should be made available to everybody, I do not feel, as someone of very working class origins, that this must be necessarily at the level of the lowest common denominator. It is all too easy to assume that the very act of writing music down is elitist, because not everybody can do it easily, and it all too easy to assume Mozart Quartet is elitist, because not only can every string player not play it easily, but its beauties remain hidden to many people who hear music constantly.” (ibid.: 4)

Sobre a educação musical em geral e os melhores métodos para ensinar de forma criativa e responsável perante o futuro:

“[...] It is also essential that music must be an integral part of education, as it is, ideally, in Britain and also, for example, in Hungary and Sweden, and not an extra, optional, subject to be paid for privately, as in France or Italy.” (ibid.: 1)

“[...] I said it should be creative. By this I mean that it must not be confined to reproducing music already composed (by singing and instrumental playing) but should encourage to the best of each child's ability from the earliest school days to pre-university days, individual and group improvisation and composition.” (ibid.: 1)

“One healthy aspect of non – specialist music teaching at primary level is the class teacher's ability to integrate music into the general curriculum, and to observe how music benefits attitudes to other subjects. Perhaps this is a first step to ensuring that all children have the opportunity to learn to read music by the age of eleven - if it is started at the age of five it is taken for granted as a part of the education process.” (ibid.: 2)

“I am not against the use of pop music in music education. It has its place within a larger context, but what is alarming is the exclusion of serious music, or even the opportunities of learning how to write music down or to read it - this excluded under the slogan or banner of elitism.” (ibid.: 4)

Sobre o papel da música, como a arte espiritual por excelência, no desenvolvimento colectivo da sociedade:

“Neither science nor art can flourish in a desert, and music certainly needs an audience, and even an understanding and sympathetic audience - an educated audience - to stimulate its artists to greater achievement. In all the arts, artist and audience depend upon each other. This is not elitist thinking - it is the only way to ensure a meaningful continuity of artistic life.” (ibid.: 2)

“I see musical activity as an essential part of people's lives, not as a panacea, or as something to be endowed by philanthropic charity. It is a supreme human activity involving physical, emotional and intellectual participation, and, as such, is even a fundamental human right.” (ibid.: 3)

De todas estas declarações, raras nos compositores de hoje, quer pela sua acutilância crítica quer pela sua abundância²¹⁹, podemos concluir alguns princípios essenciais que norteiam a escrita para crianças e amadores, num contexto mais lato de “música para a comunidade”, vários dos quais são partilhados há anos pelo autor deste trabalho, nomeadamente a noção de que o compositor contemporâneo, ao escrever para crianças, está também a prevenir o futuro e a continuidade da arte da música erudita, ao formar intérpretes e público familiares com as novas linguagens e criadores.

²¹⁹ Seleccionámos naturalmente apenas uma pequena parte do total disponível, sendo particularmente impressivo e esclarecedor o discurso na “North of England Conference”, que merece uma leitura na íntegra.

Num contexto de fraca adesão à música contemporânea mais radical, ainda assim é possível educar as crianças para outro tipo de escuta e outro tipo de prática musical, desde que os educadores e o Estado estejam à altura da responsabilidade. Maxwell-Davies encara o problema obviamente de um ponto de vista de vontade política. As críticas acerbas aos governos de Margaret Thatcher (não reproduzidas nestes excertos) e aos que se lhes seguiram colocam por várias vezes em paralelo a decadência cultural da civilização ocidental com o fraco empenho na educação musical séria, e o resultado deste em paralelo com o comercialismo e superficialidade erigidos em filosofia de vida nos dias de hoje, comparando-os também, aos resultados, com o que se experimentou na ex-URSS em relação ao Realismo Socialista, que não produziu resultados impressionantes e duráveis em termos do número e qualidade das poucas obras que lhe sobreviveram. A educação musical de qualidade é vista como um benefício a todos os níveis: intelectual, humano, ético e até como ferramenta de resiliência contra as agruras e contratempos da vida, algo portanto que não deve ser de menosprezar mesmo em tempos difíceis para a economia. Longe de ser um mero divertimento lúdico, embora também o possa ser, mas não exclusivamente, a grande música, a que deve ser dada a ouvir e a praticar aos estudantes, provoca o pensamento crítico, a interrogação e a acção concreta.

Os benefícios do trabalho com crianças e amadores, a integração na sociedade, que devia ser acarinhada pelo Estado na forma, entre outras, da figura do “compositor-residente”, são benefícios recíprocos, para a comunidade e para o compositor, especialmente se este for um jovem compositor. As necessidades específicas da música para crianças, jovens e amadores, os cuidados técnicos e de adequação das técnicas e de alguns aspectos mais radicais das linguagens contemporâneas que se torna necessário encarar preparam o jovem compositor para a vida real, ao invés de o isolar num casulo fora do mundo, uma situação que Davies reconhece ter sido típica de muitos dos compositores do pós-Guerra. Ao mesmo tempo, embora tendo de tomar precauções para não tornar a sua linguagem aborrecida ou demasiado difícil ou esotérica para os destinatários, o compositor deve estar consciente de que as crianças, em geral, são melhores receptores de música mais “avançada” do que os próprios adultos, e que é normalmente por culpa destes, dos educadores, que

muitas crianças não usufruem de outras formas musicais para além dos géneros e estilos mais banais²²⁰.

Quer por desconhecimento, impreparação técnica ou mesmo falta de interesse, muitos professores incutem nos alunos as suas próprias limitações, impedindo estes de progredir. São também, as crianças, possuidores de um potencial criativo que urge explorar. Nas mãos de um professor imaginativo e que deixa espaço para a criatividade dos alunos, como foi o caso de Davies em Cirencester, as crianças mostraram que podiam improvisar, escutar e tocar obras escritas em linguagens complexas, embora adequadamente adaptadas às suas capacidades de execução.

Não obstante a insistência de Davies na música dos maiores mestres, e no alargamento do repertório, o compositor admite o uso de música pop, ou outra música “não clássica” na educação musical, desde que esta não tome o lugar da outra como prato substancial do currículo. Conhecido por incorporar os mais diversos tipos de música nas suas obras, como o fox-trot, a música de salão, o jazz, e até mesmo o rock na ópera *Resurrection* (1963-1987), Davies critica ao mesmo tempo o uso indiscriminado destes géneros musicais e a sua onipotência nos média, e na cultura de massas de hoje, e considera a música erudita, de todas as épocas, o único antídoto para essa massificação e comercialização da vida moderna. O compositor não se inibe de escrever melodias tonais e modais simples nas suas obras para crianças, e até noutras obras “de concerto”, fazendo claramente apelo à diversidade que quase todos os compositores praticaram sem peias até 1945 pelo menos. Como refere noutro excerto não citado naqueles que escolhemos para ilustrar este capítulo, se Mozart ou Stravinsky não se incomodaram em escrever obras substanciais ao lado de outras mais ligeiras, porque haveria ele de se incomodar? Coloca-se assim Davies numa posição confortável entre dois mundos, até há poucos anos vistos como inconciliáveis: o da música “séria” e o da música “ligeira”, seja em que estilo for. Nesse particular, Davies, embora nunca refira a palavra – pelo menos no nosso conhecimento – vê-se claramente como Hindemith se via a si próprio: um moderno “Kapellmeister”, mas sem o labéu do “academismo” que

²²⁰ O autor deste trabalho, como se referirá com maior pormenor na Parte II, deparou por várias vezes com este aparente paradoxo: as crianças mais receptivas à novidade do que os respectivos professores, excepto quando estes já haviam impresso a sua marca no intelecto e nos gostos destas através de um ensino desadequado.

tal termo invocou para as vanguardas do pós-Guerra, ansiosas de se libertarem de compromissos sociais, e da sociedade “tout court”.

Neste particular, no ecletismo de meios de que se socorre para escrever as suas múltiplas obras para crianças, jovens e amadores, no profissionalismo que empenha na mais pequena peça infantil, na atenção e reflexão que dispensa à educação musical e ao seu papel enquanto artista inserido na comunidade e nas suas preocupações, e na importância que dá à música destinada à comunidade em geral, a postura de Peter Maxwell-Davies, na continuidade de um Britten, um Bartók, um Kodály ou um Fernando Lopes-Graça, nomes com os quais mostra reais afinidades éticas e artísticas, influenciou e continua a influenciar a postura do autor deste trabalho, mormente na obra que aqui nos concerne: a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, que analisaremos em pormenor na Parte II.

Parte II

História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar: Estratégias composicionais.

1. Contexto da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*: O Conto Musical em Portugal.

A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* insere-se em vários contextos distintos. Na produção musical portuguesa para crianças, especificamente no que ao conto musical esta diz respeito, e na continuidade da criação do autor destinada a essas mesmas crianças. Neste capítulo observaremos o primeiro contexto, sem o qual esta obra não teria provavelmente nascido, dado ter-se tratado de uma encomenda e de até esse momento o compositor não ter escrito nenhum conto musical previamente.

Como já referimos no capítulo dedicado a Fernando Lopes-Graça, *A Menina do Mar*, de 1959, inaugura não só o género em Portugal como estabelece – para quem por essa obra se quiser guiar – um padrão de qualidade técnica e estética (quer a nível da música quer a nível do texto) de grande qualidade, como seria de esperar do seu autor. Infelizmente, como observámos também, as diversas condicionantes históricas, sociais, políticas e até estéticas (nomeadamente a desconfiança das vanguardas em relação ao público) afastaram o exemplo pioneiro de Lopes-Graça das preocupações mais emergentes dos compositores e instituições. Serão assim precisos 39 anos até que um outro conto musical de características instrumentais próximas (narrador e ensemble, ou orquestra) seja escrito²²¹. E será somente a partir de 2006, com diversas encomendas, que uma produção regular, quer em termos de números de obras, quer em termos de diversidade de meios e padrões de qualidade mais elevados, começará a ser uma realidade.

Neste campo verificamos, mais uma vez, um atraso português em relação a países próximos, quer geograficamente, quer culturalmente, como a França. Esse atraso é, se aceitarmos 2006 como o ponto de viragem do conto musical

²²¹ *A Quinta da Amizade*, de Jorge Salgueiro, em 1998. Podemos por ora ignorar *O Palhaço Verde*, de António Victorino d'Almeida – embora conste dos quadros que apresentamos – dado que esta obra não possui sequer partitura (o único registo é discográfico), e requer apenas o narrador e um pianista, no caso o próprio compositor.

em Portugal, e a produção francesa neste domínio²²², de cerca de 10-15 anos, o que, comparando com outro tipo de atrasos, não é demasiado, e leva-nos a ser optimistas em relação ao futuro. Em 2011, 26 obras depois do exemplo pioneiro de Lopes-Graça, continuamos porém a observar um défice imenso entre o número de obras criadas e o número de obras disponíveis ao público na forma de CD's e/ou livros/CD's. Neste campo observamos que das 26 obras, e exceptuando agora desta lista as 8 obras electroacústicas, apenas seis se encontram disponíveis: *A Menina do Mar* (Fernando Lopes-Graça), os três contos de Jorge Salgueiro (graças à colaboração com a Foco Musical), *Um Pequeno Conto Musical* (Eurico Carrapatoso), e os *Contos Fantásticos* (Luís Tinoco). *A Menina do Mar* sofre no entanto por se tratar de uma reedição em CD do velho vinil dos anos 60, cuja qualidade sonora e interpretativa deixa muito a desejar pelos padrões actuais. Um outro conto musical, *O Palhaço Verde*, de António Victorino d'Almeida, gravado ainda em vinil e nunca reeditado, encontra-se apenas em alfarrabistas, pelo que não o consideramos aqui. Também a edição dos *Contos Fantásticos*, pela “Orquestra da Extremadura” (Espanha) não se encontra disponível em Portugal, pelo menos até ao momento.

A História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar aparece pois num contexto em que a história quase total do conto musical português conta apenas três anos de vida, mas já produziu obras de grande qualidade. Ao ser aceite a encomenda, o autor já conhecia praticamente tudo o que se fizera até aí nesse domínio em Portugal, e várias outras obras estrangeiras, de Prokofiev, naturalmente, mas também de autores franceses, ingleses e outros. A obra portuguesa considerada por nós mais significativa e com a qual a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* possuiu alguns pontos em comum (nomeadamente uma certa extravagância de efeitos, atmosferas, e a fluência cinematográfica), é *Contos Fantásticos*, de Luís Tinoco, do nosso ponto de vista um dos melhores exemplos do género, mesmo de um ponto de vista internacional.

Esta obra foi estreada no mesmo ano e no mesmo concerto de *O Violino Cigano*, de Pedro Faria Gomes, uma obra de grande qualidade mas de

²²² Com especial destaque para a colecção Gallimard-Jeunesse, com 14 contos musicais somente na categoria “narrador e orquestra” de importantes compositores franceses, como Philippe Hersant, Pascal Dusapin ou Isabelle Aboulker, fora dezenas de outros títulos com música de câmara e instrumentos a solo.

pressupostos estéticos e formais mais conservadores, e menos imaginativa no recurso às possibilidades quer da orquestra quer da relação entre o narrador e esta. Curiosamente, ambos os autores foram nossos alunos na ESML, Pedro Faria Gomes a Composição, e Luís Tinoco a Orquestração, pelo que desde logo existiu interesse e empatia da nossa parte nas obras em questão, embora, como referimos, a obra de Luís Tinoco tenha sido considerada desde logo como a obra mais substancial do programa. Substancial também pela duração, outro dos pontos em comum com a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Em lugar dos 25 a 30' mais usuais deste tipo de obra, um pouco mais no caso de *Pedro e o Lobo* (36'), os *Contos Fantásticos* chegam aos 40', uma duração já considerável, que a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, se dada na totalidade e com a opção coral, ultrapassa em quase 10'.

Também o uso da orquestra, e os efeitos naturalistas do último conto, “Tomás e o Dinossauro”, possuem pontos em comum com a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, não só os que já referimos, como também pela utilização de certas técnicas descritivas, como o movimento retrógrado, ou ainda a citação, a colagem ou o pastiche de certos estilos, inclusive fora da música dita “erudita”. Estas características não são exclusivas, em ambos os compositores, destas obras para crianças, pelo contrário. Desde as primeiras peças significativas, quer Luís Tinoco, quer Sérgio Azevedo têm desenvolvido uma estética pessoal que se refere constantemente ao passado, e a outros tipos de músicas, característica eventualmente originada em influências familiares comuns aos dois autores²²³.

Existem no entanto também grandes diferenças em ambas as obras. *Contos Fantásticos*, como o nome indica, consiste em três contos distintos, como que os três “andamentos” típicos de uma obra clássica (allegro-adagio-allegro), com autoria de Terry Jones. Já a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* consiste num único andamento de quase 45' de duração (sem a canção opcional) sobre uma novela de grande extensão (122 páginas na versão original em castelhano). Este facto origina que a obra de Luís Tinoco

²²³ O pai de Luís Tinoco, José Luís Tinoco, para além de pintor, é também autor de muitas músicas não eruditas, como canções para Carlos do Carmo, entre outras, enquanto o pai de Sérgio Azevedo é um eminente intérprete e autor de peças para guitarra portuguesa na tradição de Coimbra, tendo tocado com Zeca Afonso e Artur Paredes, entre muitos outros. O ecletismo de gostos, e as origens musicais, principalmente em áreas fora da música erudita, são comuns nas novas gerações de compositores portugueses, podendo nós citar como outros exemplos notáveis, António Pinho Vargas, Nuno Corte-Real, ou Eurico Carrapatoso.

não possuiu ligações entre cada um dos contos, sendo estas unidades relativamente pequenas (entre 10' a 13' cada), enquanto a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* exigiu uma estrutura mais coesa, com motivos e temas que percorrem a obra, e um plano tonal que analisaremos nos capítulos dedicados a essa problemática.

Os quadros seguintes dar-nos-ão dados quantitativos sobre este contexto, quer musical quer literário, dados que ajudarão a compreender toda a dimensão deste fenómeno recente da composição para crianças em Portugal:

Quadro 10: Tábua cronológica dos Contos Musicais portugueses.

Ano	Título	Compositor	Texto	Efectivos (+ narrador)	Encomenda
1959	<i>A Menina do Mar</i>	Fernando Lopes-Graça	Sophia de Mello Breyner Andresen	11 instr.	s/encomenda.
1971	<i>O Palhaço Verde</i>	António Victorino d'Almeida	Matilde Rosa Araújo	Piano (s/partitura)	s/encomenda
1998	<i>A Quinta da Amizade</i>	Jorge Salgueiro	João Aguiar/Jorge Salgueiro	Orquestra	Foco Musical
1999	<i>A Floresta d'Água</i>	Jorge Salgueiro	João Aguiar/Jorge Salgueiro	Ensemble e coro de crianças	Foco Musical
2006	<i>Plop!</i>	Isabel Pires	Conto tibetano/adap. Ana de Castro Guimarães	Electroacústico	Música Viva
2006	<i>A Estrela-do-Mar foi viajar</i>	Simão Costa	Mafalda de Azevedo	Electroacústico	Música Viva
2006	<i>O Rouxinol do Imperador</i>	Miguel Azguime	Hans Christian Andersen	Electroacústico	Música Viva
2006	<i>A Música do Silêncio Mágico</i> (orig. <i>O Rei vai Nú</i>)	António Ferreira	Hans Christian Andersen / adap. António Ferreira	Electroacústico	Música Viva
2006	<i>Contos Fantásticos</i>	Luís Tinoco	Terry Jones	Orquestra	OML / Teatro Municipal de São Luiz
2006	<i>O Violino Cigano</i>	Pedro Faria Gomes	Conto cigano/adap. Pedro Faria Gomes	Orquestra	OML / Teatro Municipal de São Luiz
2007	<i>Projecto Tartaruga</i>	Jorge Salgueiro	Jorge Salgueiro	Orquestra de Sopros e coro de crianças	Banda da Armada
2007	<i>Como se faz cor-de-laranja</i>	Pedro Faria Gomes	António Torrado	17 instr.	AMVC
2008	<i>Nuno e os Monstros</i>	Isabel Soveral	Ágata Mandillo	Electroacústico	Música Viva
2008	<i>A Velha e o Ladrão</i>	Sérgio Pelágio	António Torrado	Electroacústico	Música Viva
2008	<i>Mesa é uma Mesa. Será?</i>	José Luís Ferreira	Isabel Martins	Electroacústico	Música Viva
2008	<i>A Menina dos Olhos de Chuva</i>	Ângela Lopes	Anne Lauricella	Electroacústico	Música Viva
2008	<i>A Lágrima e a Estrela</i> (orig. <i>O Fazedor de Luzes</i>)	Fernando Lapa	Mia Couto	15 instr.	AMVC
2009	<i>História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar</i>	Sérgio Azevedo	Luis Sepúlveda/adap. Sérgio Azevedo	18 instr. (+ coro de crianças opcional)	AMVC
2009	<i>Os Gnomos de Gnu</i>	Sérgio Azevedo	Umberto Eco	18 instr.	AMVC
2009	<i>Estória de mil gotas de sonho</i> (orig. <i>Ynari, a menina das cinco tranças</i>)	Jean-François Lézé	Ondjaki	Ensemble	AMVC
2009	<i>O que aconteceu no Museu da Música...</i>		Joana Raposo	Saxofone alto, violoncelo, cravo	Museu da Música
2009	<i>A Rainha das Neves</i>	Rogério Medeiros	Hans Christian Andersen	8 instr. + ver. Orquestra	Contemporaneus
2010	<i>Um Pequeno Conto Musical</i> (orig. <i>A Arca do Tesouro</i>)	Eurico Carrapatoso	Alice Vieira	Orquestra	OML
2010	<i>Romance do Grande Gato</i>	Sérgio Azevedo	Lídia Jorge/adap. Sérgio Azevedo	Orquestra	s/encomenda
2011	<i>Xururuca e o descobridor das coisas</i> (orig. <i>Meu pé de laranja lima</i>)	Jean-François Lézé	José Mauro de Vasconcelos/adap. Jean François Lézé	Ensemble	AMVC
2011	<i>O Veadinho Florido</i>	Sérgio Azevedo	António Torrado	Orquestra	s/encomenda

Desta lista de obras, compostas entre 1959 e 2011 podemos tirar algumas ilacções interessantes. Nos 52 anos que medeiam entre o primeiro conto, de Fernando Lopes-Graça e o mais recente, de Sérgio Azevedo, foram compostas 26 obras, o que daria uma média de apenas uma a cada dois anos. Porém, a distribuição não é regular, sendo notável o “cluster” de novas peças entre 2006 e 2011, com a composição e estreia nesse espaço de 6 anos de 48 obras, ou seja, 92% do total, e uma média de 8 obras por ano:

Quadro 11: Distribuição dos Contos Musicais portugueses por anos.

2006	6 obras
2008	5 obras
2009	5 obras
2010	2 obras
2007	2 obras
2011	2 obras
1959	1 obra
1971	1 obra
1998	1 obra
1999	1 obra

Será também interessante notar-se, principalmente nos compositores mais recentes a chegar ao género do conto musical narrado, que das 26 obras escritas, 12, ou seja, praticamente metade, foram compostas por apenas 4 compositores, o que denota uma continuidade crescente da prática desta forma, continuidade que se inicia com a colaboração do compositor Jorge Salgueiro com a Foco Musical, e continua nas obras de Sérgio Azevedo, até ao momento o mais produtivo de quantos se dedicam ao conto musical. Esta continuidade, tal como o aumento do número de obras, devem-se, fundamentalmente, ao aumento das encomendas e ao interesse das instituições em promover quer a criação de departamentos educativos (Casa da Música, CCB, OML, FCG, etc.) quer a procura de obras destinadas às crianças, tanto no que diz respeito ao conto musical como à ópera, ao musical, obras corais (natalícias em particular), etc.

Quadro 12: Distribuição de compositores por número de obras.

Sérgio Azevedo	5 obras
Jorge Salgueiro	3 obras
Jean-François Lézé	2 obras
Pedro Faria Gomes	2 obras
Fernando Lopes-Graça	1 obra
António Victorino d'Almeida	1 obra
Fernando Lapa	1 obra
Eurico Carrapatoso	1 obra
Miguel Azguime	1 obra
Isabel Soveral	1 obra
Angela Lopes	1 obra
Luís Tinoco	1 obra
Rogério Medeiros	1 obra
Isabel Pires	1 obra
Simão Costa	1 obra
Sérgio Pelágio	1 obra
António Ferreira	1 obra
José Luís Ferreira	1 obra

O quadro seguinte revela-nos a predominância, quer no caso português quer no internacional, de dois escritores incontornáveis nesses contextos, Hans Christian Andersen e António Torrado, exceptuando as obras de Jorge Salgueiro que, caso único, são escritas sobre textos próprios ou em colaboração com João Aguiar que se encarrega, sobretudo, das letras das canções que integram alguns dos contos musicais. No caso português, se não é de admirar a relevância de António Torrado, poderíamos ficar admirados por a escolha de Sophia de Mello Breyner, escritora tão fundamental para a literatura destinada às crianças, e que inaugura tão brilhantemente a história do conto musical português, se limitar – em cinquenta e dois anos dessa história – ao conto *A Menina do Mar*. Poder-se-ia assim pensar que o exemplo pioneiro e, dada a estatura artística dos autores, imenso teria de certo modo constrangido os compositores das gerações seguintes a evitar o confronto com uma obra tão conseguida. No entanto, outros factores poderão estar na origem dessa aparente anomalia. Considerando que a obra de Lopes-Graça, ainda que registada em disco, não foi nunca muito divulgada nem executada depois da estreia, e que o próprio disco, longamente esgotado só seria reeditado em CD muito mais tarde, e estando a partitura igualmente desorganizada e quase inacessível, o conhecimento do único conto musical do compositor não teria sido de molde a impedir outros de utilizarem textos de Sophia de Mello Breyner num contexto semelhante. A razão residirá,

parece-nos, na utilização da obra para crianças da escritora noutros géneros que não o conto musical, nomeadamente a ópera. Quer os contos *A Floresta*, quer *O Rapaz de Bronze*, foram postos em música em duas óperas recentes da autoria de nomes tão significativos como, respectivamente, Nuno Corte Real e Eurico Carrapatoso (em 2004 e 2007):

Quadro 13: Distribuição de autores dos textos por número de obras.

António Torrado	3 obras
Hans Christian Andersen	3 obras
João Aguiar/Jorge Salgueiro	3 obras
Textos Populares (Ana de Castro Guimarães/Pedro Faria Gomes)	2 obras
Lídia Jorge	1 obra
Mafalda de Azevedo	1 obra
Alice Vieira	1 obra
Ágata Mandillo	1 obra
Joana Raposo	1 obra
Isabel Martins	1 obra
Matilde Rosa Araújo	1 obra
Sophia de Mello Breyner Andresen	1 obra
Terry Jones	1 obra
José Mauro de Vasconcelos	1 obra
Mia Couto	1 obra
Ondjaki	1 obra
Umberto Eco	1 obra
Anne Lauricella	1 obra
Luis Sepúlveda	1 obra

Ainda com respeito ao quadro anterior, é notável o cuidado da maior parte dos compositores em escolherem nomes de relevância mundial ou nacional. Tal deve-se, por vezes, à própria instituição que encomenda, como é o caso da AMVC que, no âmbito do projecto “Contos com Música... Música com Contos”, privilegia quer a qualidade musical quer a literária. Uma das condições para a encomenda da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* e dos restantes contos musicais encomendados por esta escola tem sido a de condicionar os compositores, dentro de uma ampla liberdade de escolha, apenas a escritores de reconhecido mérito nacional e internacional, assegurando assim o valor estético dos contos musicais. Nesta perspectiva pedagógica, na qual texto e música fazem um todo, a criança é exposta a um objecto estético de qualidade integral, no qual se tenta o equilíbrio entre o interesse do texto e o da música que, mais do que meramente acompanhar, deriva e dialoga com esse mesmo texto criando, assim e espera, uma unidade

de grande valor educativo. As crianças são encorajadas a ler previamente aos concertos, as histórias escolhidas, histórias essas que são trabalhadas com os professores, e sobre as quais as crianças executam desenhos e outras actividades destinadas não só a fazê-las compreender o alcance ideológico dos textos (contexto moral, ecológico, social, político, humano, mitológico, etc.), como a perceberem a sua estrutura e personagens. Assim, dos 18 autores literários (exceptuamos desta lista os autores anónimos dos contos populares), 4 são autores universais (Andersen, Eco, Sepúlveda e Mauro de Vasconcelos), e 7 são autores nacionais de reconhecido mérito, restando o caso singular de Terry Jones, o qual, não sendo de todo um escritor em termos de carreira “oficial”, é um actor e realizador conhecidíssimo, alma do grupo britânico de humoristas “Monthy Python” e argumentista de êxito, pelo que a sua experiência no campo da criação de histórias, enredos e argumentos, assegurou, como prova o êxito de *Contos Fantásticos*, a qualidade de imaginação e a solidez formal necessárias.

A grande maioria dos contos provém de Portugal e dos países de língua oficial portuguesa, como o Brasil ou Angola, o que seria de esperar. 17 obras em 26, sendo que dos restantes 7 países, 5 são países europeus, um da Ásia Menor e outro da América Latina. A predominância da Dinamarca explica-se facilmente pela figura incontornável de Hans Christian Andersen no universo das histórias para crianças.

Quadro 14: Distribuição de autores/origem dos textos por países.

Portugal	14 obras
Dinamarca	3 obras
Itália	1 obra
França	1 obra
Brasil	1 obra
Angola	1 obra
Moçambique	1 obra
Hungria	1 obra
Tibete	1 obra
Chile	1 obra
Inglaterra	1 obra

Mais difícil de definir será o género literário em que estes 26 contos se inserem. Do conto de fadas à fábula, do conto moral ao fantástico, do realismo

ao onírico, do humor e crítica política à condição humana, a espantosa diversidade de autores e assuntos escolhidos impedem que uma linha única prevaleça, e a integração em muitos destes contos, de elementos vindos de outros géneros, torna quase impossível uma catalogação estanque. Ainda assim, e tendo em conta os vários contos disponíveis, tentámos uma classificação a partir dos temas ou objectivos dominantes nos vários contos, bem como, no caso da “fábula”, mantivemos este género clássico que é também o de *Pedro e o Lobo*, ainda que as fábulas costumem ter objectivos muito específicos: ensinamentos morais, crítica social ou política, etc.

Quadro 15: Os vários tipos de contos musicais portugueses.

Contos com intuitos pedagógicos específicos	Contos de cariz fantástico	Contos alegóricos	Contos de crítica sócio-política	Contos sobre a condição humana	Fábulas
<i>A Quinta da Amizade</i>	<i>Contos Fantásticos</i>	<i>O Veado Florido</i>	<i>Os Gnomos de Gnu</i>	<i>A Lágrima e a Estrela</i>	<i>Romance do Grande Gatão</i>
<i>A Floresta d'água</i>	<i>A Menina do Mar</i>	<i>A Velha e o Ladrão</i>		<i>Um Pequeno Conto Musical</i>	<i>O Rouxinol do Imperador</i>
<i>Projecto Tartaruga</i>	<i>O Violino Cigano</i>			<i>Estória de mil gotas de sonho</i>	<i>História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar</i>
<i>O que aconteceu no Museu da Música...</i>	<i>A Rainha das Neves</i>			<i>Xururuca e o descobridor das coisas</i>	<i>A Estrela-do-Mar foi viajar</i>
<i>Como se faz cor-de-laranja</i>	<i>Nuno e os Monstros</i>			<i>A Menina dos Olhos de Chuva</i>	
	<i>Plop!</i>			<i>O Palhaço Verde</i>	
	<i>Mesa é uma Mesa. Será?</i>			<i>A Música do Silêncio Mágico</i>	

Um outro pormenor interessante é o da constituição instrumental dos contos. Existe um peso praticamente igual de obras para ensemble (conjunto de câmara “alargado” ou ensemble semi-orquestral, no caso dos contos em questão, entre 8 e 18 músicos solistas), para orquestra e electroacústicas, 8 de cada, com o “ensemble” detentor de uma escassa margem de apenas uma obra mais. Mais raros são os dois únicos casos de contos musicais unicamente apoiados num único instrumento ou num pequeno conjunto de câmara, orgânico que não é, de modo algum, uma novidade noutros países, podendo nós aqui citar

o conto musical *Momo*, do compositor francês Pascal Dusapin, uma obra de bastante êxito que já foi feita em Portugal por várias vezes, incluindo na AMVC, e que recorre, para além do narrador, a um pequeno conjunto de câmara de 4 ou 5 instrumentos, dependendo das versões²²⁴.

Quadro 16: Contos Musicais por instrumentação.

Ensemble	9 obras
Orquestra	8 obras
Electroacústica	8 obras
Solo ou música de câmara	2 obras

Não obstante o exemplo pioneiro de *Pedro e o Lobo*, obra para orquestra (mesmo se “pequena orquestra”) desde sempre bastante tocada e gravada (inclusive em Portugal), Fernando Lopes-Graça optou em 1959 por um conjunto notoriamente mais pequeno de apenas 11 solistas, sem metais. Tal poder-se-ia ter devido a problemas de equilíbrio entre o narrador e a orquestra. Esta hipótese tem algum fundamento dado que, na versão gravada em CD, as vozes sobrepõem-se, aqui e ali, aos instrumentos. No entanto, o mesmo se verifica em *Pedro e o Lobo*, e isto numa altura (1936) em que a amplificação hoje em dia commumente usada neste género de espectáculos (microfones de lapela, de contacto, etc.) não existia. A extrema eficácia da orquestra de Prokofiev, que nunca esmaga o narrador deve-se, porém, mais à orquestração do que ao tamanho da orquestra, ou seja, nos momentos em que a voz se sobrepõe à orquestra, Prokofiev teve o cuidado de usar um mínimo de instrumentos e evitar não só esse peso do número como também o peso do timbre, pondo de lado, nesses momentos, metais ou percussões. A escolha de Lopes-Graça ter-se-á pois mais devido a questões de cariz económico (11 músicos custam menos do que uma orquestra) e razoabilidade prática (numa altura em que a sua música de orquestra era pouco tocada devido ao regime político, 11 músicos convocavam-se com alguma facilidade, por um lado, e por outro, em espaços como escolas, pequenos teatros de província e pequenos palcos, esse ensemble caberia onde uma orquestra dificilmente se encaixaria).

²²⁴ A versão original de *Momo* era para octeto de cordas: violino, viola, violoncelo, contrabaixo, bandolim, guitarra e harpa, e destinava-se a ilustrar as cordas. Posteriormente Dusapin realizou várias versões para conjuntos mais pequenos. Uma versão ouvida por nós em Viana do Castelo em 2008 compreendia, para além do narrador, clarinete, violino, violoncelo e bandolim. Mais informações em: <http://www.amv.pt/content.asp?startAt=2&categoryID=98&newsID=233>.

De notar que 4 das 8 obras com orquestra aparecem em 2010 e 2011, o que denota talvez um maior interesse, quer dos compositores, quer das instituições que possuem uma orquestra integrada no seu seio (como a OML) - ou das próprias orquestras - na encomenda/execução deste tipo de obras.

Atendendo às especificidades do conto musical, um género difícil para um público exigente, pode ser elucidativo olharmos mais de perto para as idades em que os compositores que têm cultivado o género em Portugal escreveram a sua primeira obra:

Quadro 17: Idades dos compositores quando do 1º conto musical composto.

Fernando Lapa	58 anos
Fernando Lopes-Graça	53 anos
Eurico Carrapatoso	48 anos
Isabel Soveral	47 anos
Miguel Azguime	46 anos
Sérgio Pelágio	43 anos
António Ferreira	43 anos
Sérgio Azevedo	41 anos
Jean-François Lézé	38 anos
Luís Tinoco	37 anos
Ângela Lopes	36 anos
Isabel Pires	36 anos
José Luís Ferreira	35 anos
António Victorino d'Almeida	31 anos
Rogério Medeiros	30 anos
Jorge Salgueiro	29 anos
Pedro Faria Gomes	27 anos
Simão Costa	27 anos

A média de idades dos 18 compositores quando da escrita do seu primeiro conto narrado ronda os 39 anos, contando o mais novo 27 anos e o mais velho 58. A maior parte dos compositores estava portanto entre os 30 e os 40 anos quando escreveu um conto musical, indício que poderia ser interpretado como o de uma espera pela maturidade artística tendo em conta as dificuldades e responsabilidade do género em causa. Se pensarmos nas idades de Prokofiev e Poulenc quando escreveram *Pedro e o Lobo* e *A História de Babar, o pequeno elefante* (45 e 41-46 anos, respectivamente) e para citarmos apenas estes dois exemplos célebres, constatamos que os compositores portugueses também esperam por uma idade mais madura para escreverem obras deste género.

No entanto, o facto de a maior parte dos contos terem resultado de encomendas (apenas 4 em 26 foram escritas sem encomenda) afasta esta hipótese como única motivação. Se os compositores em causa estavam quase todos em idades que pressupunham maturidade e proficiência artística quando da encomenda, a ilacção que poderemos extrair desse facto consiste em reconhecer que as entidades responsáveis pela encomenda das peças o fizeram tendo em conta o estatuto dos compositores escolhidos, de forma a assegurarem um bom resultado musical²²⁵. Com raras excepções (Azevedo, Carrapatoso, Pedro Faria Gomes, Jorge Salgueiro), a maior parte dos compositores não tinha obra de relevo dedicada às crianças antes da primeira encomenda, pelo que a escolha, salvo no caso das obras electroacústicas, se terá devido em primeiro lugar ao factor reconhecimento público/maturidade artística.

O caso dos oito contos electroacústicos reforça esta asserção. Todos os compositores envolvidos nesse projecto da Miso Music possuíam já uma obra significativa na área da música electroacústica, e a média de idades é exactamente a mesma dentro deste sub-grupo: 39 anos. A menção à Miso-Music leva-nos a realçar outro detalhe interessante nesta análise das circunstâncias que rodearam a criação das 26 obras disponíveis até ao momento: a continuidade e esforço de algumas instituições, nomeadamente a Miso Music (entidade que promove o festival Música Viva), e a AMVC, responsáveis, entre ambas, por 14 das 22 encomendas verificadas, ou seja, por 64%, percentagem bastante significativa quando pensamos, nomeadamente no caso da AMVC, que se trata de uma escola privada com paralelismo pedagógico, embora ligada a uma Fundação. Também o festival Música Viva, dependendo quase em exclusivo dos apoios pontuais do Estado (DGArtes), está muito longe de possuir a solidez institucional de uma FCG, ou um CCB. Não obstante, foram estes dois organismos quem endereçou mais esforços na ajuda à criação de novos contos musicais, seguindo-se a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a qual, dispondo de várias orquestras de qualidade, apenas encomendou 3 obras, duas delas com o apoio financeiro do Teatro Municipal de São Luiz, e a terceira com o apoio de uma editora livreira que publicou a obra num conjunto livro/CD.

²²⁵ O que foi o caso de Prokofiev, escolhido pela sua notoriedade no panorama soviético e internacional, e que contava já 45 anos à data.

Se a opção das grandes instituições portuguesas por outros tipos de obras musicais para crianças (ópera, etc.) que não o conto musical se deve a constrangimentos financeiros, a dúvidas da eficácia/interesse deste género, ou a outros considerandos, será ainda cedo para compreender. Na realidade, como vimos, a continuidade histórica do conto musical em Portugal tem apenas, em 2011, uns escassos seis anos, e não obstante a riqueza e a diversidade do que foi produzido, não é suficiente tempo, do ponto de vista do recuo histórico, para tirarmos conclusões firmes sobre alguns destes pontos.

Quadro 18: Distribuição por entidades que encomendaram.

Música Viva	8 obras
AMVC	6 obras
OML	3 obras
Foco Musical	2 obras
Contemporaneus	1 obra
Museu da Música	1 obra
Banda da Armada	1 obra
s/encomenda	4 obras

Será ainda importante mencionar, se bem que inserindo-se um pouco fora do estilo clássico/contemporâneo dos restantes contos musicais aqui analisados, o interessante projecto do guitarrista de jazz Sérgio Pelágio, intitulado “Histórias Magnéticas”, iniciado em finais de 2009, e que já conta com dois espectáculos, *A Bomba e o General* e *Enquanto o meu cabelo crescia*, sobre textos de, respectivamente, Umberto Eco e Isabel Minhós Martins. As histórias são narradas por uma actriz e acompanhadas ao vivo por Sérgio Pelágio em guitarra jazz electrificada, e uma vez que existe uma certa dose de improvisação (quer na música quer nos movimentos da actriz/narradora), nenhum espectáculo é exactamente igual a outro²²⁶. Um pormenor interessante é a escolha de um dos três contos para crianças de Umberto Eco, dos quais *Os Gnomos de Gnu* foi utilizado por Sérgio Azevedo quase na mesma altura.

Finalmente uma palavra para a relação do narrador com a orquestra ou ensemble. Uma das características da *História de uma Gaivota e do Gato que a*

²²⁶ Uma interessante entrevista de Sérgio Pelágio sobre este projecto pode ser visionado no canal Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=xNd8n7UyZ0g&feature=player_embedded. O compositor situa estes espectáculos algures “entre o concerto e a história contada”.

ensinou a Voar é a constante interação entre o narrador e o ensemble instrumental, e a rapidez dessa interação num ritmo quase cinematográfico. Os contos musicais observados tendem a utilizar o narrador por cima da música ao invés de alternado com esta. Alguns exemplos, inclusive do autor deste trabalho, mostram porém que ambas as opções, ou mesmo um misto de ambas, são possíveis: *Os Gnomos de Gnu*, *Romance do Grande Gato*, e *O Veado Florido* todos utilizam maioritariamente a técnica da alternância, enquanto a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* praticamente dela prescinde. A escolha de uma ou outra das três opções possíveis (incluindo a mistura entre alternância e simbiose) não se deve a obrigações técnicas, nem sequer a inclinações estéticas, mas tão só à observação da eficácia que se pretende atingir em termos de compreensão da obra pelas crianças. Nalguns, poucos casos, problemas técnicos poderão estar na origem da escolha da alternância ao invés da simbiose (nomeadamente questões de amplificação do narrador), mas mesmo esse contexto é dúbio, uma vez que, durante a concepção da obra – excepto nos casos em que o compositor sabe de antemão que tais problemas vão surgir nas salas previstas – não é, em geral, possível prever se irão surgir problemas desse tipo. Mesmo no caso de o compositor saber que a estreia será feita num local sem possibilidades de uma boa amplificação, nunca poderá saber quais os locais seguintes na vida futura da obra, e, a menos que escolha a alternância de modo a prever quaisquer problemas futuros, não faz sentido escolhê-la unicamente com base nesse pressuposto técnico.

Hoje em dia a maior parte das salas dispõem de amplificação, e os modernos microfones, de pequenas dimensões mas de grande potência, possibilitam quase sempre que o narrador seja ouvido mesmo por cima de uma grande orquestra, excepto se esta – e neste caso seria erro de julgamento do compositor – tocar “tutti” fortíssimos durante as deixas do texto. No caso da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, concebida para uma simbiose extrema entre texto e música, para um dos concertos da estreia, em Vigo (Espanha), houve necessidade de alterar completamente os locais onde o texto era dito e transformar a peça num conto musical com falas alternadas, devido à total falta de amplificação da sala, que não era, note-se, uma sala de concerto normal, mas uma sala do Conservatório de Música local.

Estes casos serão sempre, como é evidente, exceções, e mesmo adulterando o original, é sempre possível encontrar rapidamente uma solução de encaixe do texto que possibilite, mesmo que em condições adversas, a execução satisfatória da obra. Não obstante o autor considerar a alternância – no caso da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* – uma perda estética considerável, permite que a peça seja tocada nessa versão opcional, de modo a não impedir a sua realização em meios menos desfavorecidos até, pequenas salas de província ou salas grandes mas com poucos ou nenhuns meios técnicos, o que ainda acontece por vezes, mesmo fora de Portugal.

Do que foi por nós observado, a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* insere-se naturalmente quer na evolução da escrita para crianças do autor, desde as primeiras obras para piano solo e para coro e piano, passando por obras mais complexas, como as várias cantatas de Natal e a ópera, até aos contos musicais que esta obra específica inaugura, quer no panorama português que, a partir de 2006 observa um “boom” inaudito de produção intensa e regular deste tipo de obras, a maior parte das quais encomendas de instituições. Apenas três anos após o começo desse despertar para o conto musical em Portugal, a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, tal como *Contos Fantásticos*, de Luís Tinoco, ou *Um Pequeno Conto Musical* de Eurico Carrapatoso, demonstra como, de um momento para o outro, o género alcançou não só popularidade junto das instituições nacionais como maturidade e diversidade estética.

O sucesso da fórmula mesmo junto de compositores e instituições mais conotadas com as vanguardas dos anos 60 e 70, como a Miso Music, demonstra igualmente que as perspectivas sobre o papel do compositor na sociedade mudaram bastante nesta última década.

2. A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* no contexto das obras para crianças de Sérgio Azevedo.

O conto narrado *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, escrito em 2008, representa o culminar de vários anos de prática de escrita musical para crianças do autor, não só pelas dimensões temporais da obra (ca. 45' na versão integral) como pelos meios exigidos, um narrador e um grande “ensemble” semi-orquestral de 18 músicos, que inclui 3 percussionistas (que são responsáveis por cerca de 35 instrumentos), e pede ainda aos instrumentistas que falem e toquem pequenas percussões, para além da inclusão no “ensemble” de meios não acústicos, como um sintetizador e um aparelho leitor de CD's. Uma tal panóplia de meios está ao serviço de um conto complexo e longo da autoria de um dos maiores escritores contemporâneos, Luis Sepúlveda, que o escreveu em 1996, sendo que a essa primeira edição se sucederam muitas outras em variadíssimas línguas, transformando este conto/novela numa das mais conhecidas e apreciadas fábulas modernas. Esta obra representará também para o autor deste trabalho o começo de uma já significativa série de contos musicais (cinco obras até 2011).

A primeira vez que tivemos contacto com o universo da música infantil do ponto de vista do compositor e não apenas do ouvinte, aconteceu na Academia de Amadores de Música, em 1986, quando fomos admitidos na classe de Harmonia de Fernando Lopes-Graça. O interesse do compositor pela música para crianças foi decerto um incentivo para que começássemos a escrever pequenas peças para piano²²⁷. Essa série de peças, que temos continuado a escrever desde então, tomaram o título geral de *Caleidoscópio*, um título que espelha a grande diversidade estilística e técnica das mesmas²²⁸. Porém, se o nosso contacto com o universo infantil começou com essa série de pequenas peças para piano solo, ainda assim não poderemos falar de verdadeira experiência com os receptores das mesmas, uma vez que as obras eram tocadas

²²⁷ E não só. O fascínio do autor pela escrita de Lopes-Graça para crianças, nomeadamente para o piano, que tinha sido um dos dois instrumentos que estudara, resultou também na escrita de um artigo sobre uma das obras mais significativas do compositor nesse domínio, a *Música de Piano para as Crianças* (Azevedo, 1994).

²²⁸ Para a importância dos títulos, ver o *Dicionário de narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (Coimbra, ed. Almedina 2002: 415), citado em Fraga de Azevedo, 2000. Na opinião de Fraga de Azevedo, o título, “...elemento marcado por excelência e fortemente estimulador de expectativas, constitui um elemento portador de novidade semiótica.” (Fraga de Azevedo, 2000: 2). Neste caso, a diversidade técnica e estilística que o termo “caleidoscópio” implica, mas também a ligação deste dispositivo (na forma mais comum de um brinquedo) ao universo infantil e ao maravilhamento da descoberta do mundo visual.

fundamentalmente pelo autor, só mais tarde tendo este pensado em as sugerir aos professores. A escrita para crianças era pois, até 1996, um universo potencialmente interessante mas que não representava uma faceta verdadeiramente significativa quer da produção do autor quer da sua filosofia e ética enquanto artista criador. Significativamente, foi a abertura ao mundo musical, na forma de peças tocadas em público e de obras solicitadas, que despoletou a epifania necessária a um trabalho continuado e consciente do seu papel educativo e social. Em 1996, a Academia de Amadores de Música gravou um CD para o qual a maestrina do Coro dos Pequenos Cantores da AAM, professora Paula Coimbra, nos solicitou algumas canções, uma vez que todo o repertório seria constituído por compositores portugueses²²⁹. Dessa solicitação resultaram aquelas que, ainda hoje são as canções infantis mais divulgadas e executadas do autor, as *Cinco Cantigas de Bichos*, para coro de crianças e piano²³⁰.

Este pequeno ciclo é-nos extremamente importante, não só pela temática animal, tão hegemónica nas obras subsequentes, e por ter sido também a primeira vez que escrevemos peças infantis com o propósito de serem verdadeiramente executadas por crianças, saindo assim de um domínio irreal (exclusivo do seu autor) para o domínio da realidade performativa (o Outro, ao qual se junta também a hipótese de um público, um segundo Outro), como ainda por ter dado a conhecer o nome do compositor junto das escolas e de coros e intérpretes ligados às crianças. No entanto, o sucesso do CD junto dos ouvintes não teve consequências em termos de outras produções, e o facto do mesmo ter ficado confinado à AAM em termos comerciais contribuiu muito para o tornar uma espécie de “objecto de culto”, o qual, como todos esses objectos, pouco difundido para além do círculo restrito de entusiastas. As convulsões administrativas e outras que entretanto se sucederam na AAM puseram fim durante vários anos a projectos semelhantes, e o afastamento que nós próprios sentimos, e até criámos, em relação à instituição preveniu o aparecimento de mais obras dedicadas às crianças durante um longo período de tempo.

²²⁹ O CD, intitulado “Loik”, contém peças de Eurico Carrapatoso, Sérgio Azevedo, Elvira de Freitas, Fernando Lopes-Graça, Frederico de Freitas, Francine Benoit, Cândido Lima e Claudio Carneyro, sendo um documento importante principalmente pela escassez de registos fonográficos deste repertório em Portugal, e pela abrangência de autores que revela.

²³⁰ Sucesso ao qual não será alheio o facto de, para além da eventual qualidade das canções, estas terem sempre circulado livremente em fotocópias, não havendo na altura da composição edição em partitura das nossas obras, e ainda porque foram as únicas canções infantis que o autor deste trabalho escreveu durante um período de cerca de 12 anos.

Para esse alheamento também contribuiu a nossa entrada em exclusividade como docente na Escola Superior de Música de Lisboa, o que nos afastou em definitivo do ensino básico e secundário, que da AAM, quer do de outras escolas onde leccionáramos, como a Academia Metropolitana de Lisboa, e onde havia contacto com crianças e jovens de uma faixa etária mais reduzida do que os estudantes da ESML, já de nível evidentemente superior. Podemos afirmar que, de certo modo, a nossa produção “utilitária”²³¹, que até aí se confinara, e pontualmente no caso das canções, às crianças, se vai virar durante mais de 10 anos para os solistas e para os grupos formados por estudantes da ESML, normalmente pouco usuais devido a contingências de horários e disponibilidade de instrumentos, para os quais escreveremos uma grande quantidade de peças²³².

Embora a nossa atenção se tenha virado para este tipo de estudantes de nível superior, uma vez que o novo contexto profissional assim o facilitava, continuámos esporadicamente a escrever obras para as crianças, embora já não na quantidade anterior, nomeadamente no que toca ao piano²³³. Em 2003, uma encomenda do Departamento Educativo da Casa da Música (Porto)²³⁴ para orquestrar o ciclo coral *Presente de Natal para as Crianças* de Fernando Lopes-Graça, ciclo que conhecêramos em 1996 graças precisamente ao CD “Loik” resultou numa obra muito mais ambiciosa, a *Cantata Nativitas*, que soma aos 10’ originais da obra de Lopes-Graça mais 20’ de interlúdios orquestrais, um prelúdio, e um poslúdio. A obra foi executada pela Orquestra Remix (alunos avançados e professores, estes ligados ao Remix Ensemble e à Orquestra Nacional do Porto) e por um coro formado por cerca de 150 crianças das escolas de música da região, dirigidos por Jean-Marc Burfin.

Em 2005, ano em que se dá novamente uma viragem na relação do autor deste trabalho com a música infantil, o catálogo de obras deste era dominado quer por peças de câmara e orquestrais resultantes de encomendas de

²³¹ “Utilitária” aqui no sentido nobre da “Gebrauchsmusik” de Hindemith e Kurt Weill, porém sem o cunho político de alguma dela.

²³² Embora não assinalados na lista de obras como sendo especificamente destinadas a grupos de alunos, uma vez que não só são peças “normais” do ponto de vista da escrita (tendo muitas delas sido depois tocadas por grupos profissionais), como a dificuldade exigida a algumas delas é bastante grande, poderei citar *Pelos Campos Fora – Suite Campestre para Sopros* (2003), *Sonatina nº1 para Violino Solo, Cinco Miniaturas em Trio* (2004), *Passacalha e Tarantela in memoriam Fernando Lopes-Graça* (2006), *Suite de Hasék* (2007) como algumas das mais significativas desse vasto leque de obras, que o autor deste trabalho continua, aliás, a escrever.

²³³ Uma segunda série de *Cantigas de Bichos* ficou praticamente terminada por volta de 1997, porém, sem perspectivas de execução a breve prazo, devido aos problemas da AAM e à entrada do autor na ESML, a partitura ficou na sua posse e nunca foi divulgada, estando ainda hoje, 2011, por rever e executar.

²³⁴ Por iniciativa do pianista Fausto Neves, na altura à frente desse departamento.

instituições, peças como o *Concerto para Dois Pianos* ou *La Vera Storia d'Ulisse in Mare*, quer por peças escritas para a ESML.

As crianças tinham apenas à disposição as *Cinco Cantigas de Bichos*, o *Caleidoscópio*, a versão orquestral do *Presente de Natal para as Crianças* de Fernando Lopes-Graça, e pouco mais. Não obstante o sucesso das canções, existia porém um factor inibidor da divulgação massiva, que era o não existir edição em partitura das obras. Se atrás frisámos que as *Cinco Cantigas de Bichos* haviam sido bem sucedidas também por circularem livremente em fotocópias, de mão em mão, também é verdade que já o *Caleidoscópio* circulava muito menos devido às mesmas fotocópias, uma vez que, não existindo edição comercial e as peças estando confinadas à AAM (e encadernadas, o que dificultava a cópia), a maior parte dos professores nem sequer chegou a tomar conhecimento da existência das mesmas.

A este problema somou-se, no caso apenas do *Caleidoscópio*, o desinteresse de muitos professores de piano, mesmo na AAM. O piano, tendo um repertório riquíssimo, sem paralelo em mais nenhum instrumento, inclusive de peças didácticas, possibilita um vasto leque de opções de repertório, e as minhas obras ficaram de certo modo limitadas às restantes peças portuguesas que se tocam por imposição, sendo poucos os pianistas e professores que fizeram questão de as dar a conhecer aos seus alunos²³⁵.

Em 2005 a nossa atenção volta-se novamente para o universo da música infantil, embora continuemos a escrever quer por encomenda de instituições, quer em intenção dos estudantes da ESML, para o que contribuiu sobremaneira o contacto com a maestrina Joana Raposo, que conhecemos na ESML e que dirigia frequentemente coros infantis, para além de leccionar a área de Formação Musical. Tal como já a maestrina Paula Coimbra estivera na origem das *Cinco Cantigas de Bichos*, doravante a maestrina Joana Raposo estará na génese da maior parte das obras escritas desde 2005 em intenção das crianças. Porém, e antes de comentar as obras e o contexto das mesmas, existiram dois factores que impulsionaram bastante a divulgação das obras escritas a partir de 2005, e não somente das obras para crianças.

²³⁵ Será importante mencionarmos aqui o nome de alguns pianistas e professores que, para além das obras do autor deste trabalho, sempre fizeram questão de incluir peças portuguesas no repertório dos alunos ao seu cuidado, sem necessidade de imposição dos programas: Helena Costa (a quem chegámos a conhecer e quem mostrámos e dedicámos algumas das peças de *Caleidoscópio*), Fausto Neves, Ana Cristina Bernardo, Ana Valente, Gláucia Leal, entre outros.

O primeiro deles, o mais evidente e natural, foi o crescimento da reputação pública do autor como compositor, à qual não será alheia a entrada na RDP – Antena 2 em 1993 como autor de programas, actividade que se manteve continuamente até 2005, e as múltiplas actividades de professor, membro de júris, ensaísta, e ainda a publicação de dois livros, o primeiro dos quais já uma obra de referência no que toca à composição portuguesa contemporânea²³⁶. O número de obras compostas, encomendadas, tocadas e gravadas cresceu quase exponencialmente desde 1986²³⁷, e com elas a visibilidade pública, que através da audição das obras, quer através dos média. O outro factor foi certamente o aparecimento da editora AVA – Musical Editions, à qual estamos ligados desde 2007, ano da sua fundação, com um contrato para a totalidade da obra musical. A possibilidade de ter as obras comercializadas em partitura através da internet, meio actualmente já bastante eficaz e popularizado, aumentou bastante a facilidade de encontrar obras e de as tocar. A própria qualidade dos materiais (viragens de páginas, encadernação, qualidade da cópia e do grafismo em geral) foi um factor decisivo na divulgação das mesmas, nomeadamente no que concerne as obras infantis²³⁸.

Entre 2005 escrevemos apenas uma obra destinada às crianças, mas consideramo-la uma obra de charneira, quer pelo significado pessoal quer pelas dimensões e complexidade que evidencia. *Uma Pequena Cantata de Natal*, passe embora a aparente falta de lógica do título para uma obra que dura quase 30’²³⁹, foi escrita a pedido da maestrina Joana Raposo para ser estreada no Natal desse mesmo ano por alunos da Escola de Música Jaime Chavinha, em Minde, onde a maestrina leccionava e onde é hoje professora e Directora Pedagógica²⁴⁰, A estreia, na Igreja Matriz de Minde, por um “ensemble” de 10 instrumentistas (todos alunos excepto o 1º clarinete) e de um coro de cerca de 40 crianças entre

²³⁶ A este respeito consultar Azevedo, 1999. Será de salientar o facto do nosso interesse pela composição destinada às crianças ser já na altura um facto consolidado, a ponto de termos incluído uma pergunta específica sobre a questão nas entrevistas que foram realizadas para o livro, e também uma rubrica específica no catálogo de obras de cada compositor.

²³⁷ De uma peça por ano entre 1989 e 1995 (excepto duas escritas em 1992), para 4 em 1996, 10 em 2001, 35 em 2004, 50 em 2005 e em 2009, etc.

²³⁸ Embora a AVA possua um grafismo de raiz e um design específico, há a possibilidade de criar as capas livremente dentro do quadro geral da editora, o que, no caso da música infantil, deu origem a capas coloridas e extremamente atraentes para as crianças. Alguns ciclos corais são ainda ilustrados a cores, embora o aumento do preço de cada exemplar tenha originado a impressão de duas versões, uma monocromática e outra colorida. A capa da partitura publicada da *HGGEV* consta do ANEXO 2.

²³⁹ “Aparente” porque, dada a importância que concedemos aos títulos das nossas obras, importância já antes mencionada nestas notas, um tal título seria deslocado para esta obra, não fora a génese da mesma. Tendo começado pelo título, como fazemos na maior parte das vezes, a intenção era escrever uma obra de 10’, de pequena dificuldade, em intenção dos coros e alunos de instrumento da Escola de Música Jaime Chavinha, em Minde. Ao longo do trabalho a peça cresceu mais do que o previsto, mas resolvemos manter o título original, talvez por um desejo de auto-ironia, dada a incapacidade, nesse caso, de manter a ideia original. Porém, já Rossini brinca com os títulos contraditórios na sua *Petite Messe Solennelle* (1863), que dura uma hora e meia.

²⁴⁰ Dada a dificuldade e complexidade da peça, esta acabou por ser estreada somente em Janeiro de 2006, já em Reis.

os 6 e os 13 anos foi para nós uma revelação que abriu a porta para futuras obras e um renovado interesse num universo que nunca deixara de nos intrigar e estimular. O sucesso da estreia não se ficou somente por Minde. *Uma Pequena Cantata de Natal* tem sido uma das obras do autor mais tocadas, quer na versão original com sopros, quer em adaptações aos efectivos existentes nas escolas²⁴¹,

Do ponto de vista da filosofia que, quer esta peça quer as peças anteriores, ainda hoje reiteram, as obras do autor deste trabalho destinadas às crianças caracterizam-se por não fazerem concessões de linguagem, sendo igualmente um desafio técnico para as crianças. Essa filosofia atingirá um pináculo na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, que é, de certo modo, uma súplica de tudo quanto temos escrito e pensado sobre o que deve ser a música para crianças.

Na cantata, tal como já nas peças de piano e nas *Cinco Cantigas de Bichos* era evidente a recusa do autor em usar fórmulas rotineiras aprendidas nos conservatórios²⁴², o gosto por ritmos irregulares e harmonias modais ou cromaticamente inflectidas, por diversos tipos de música que não só a erudita, como o folclore da Europa Central ou o jazz, e ainda pelas citações irónicas ou puramente de homenagem, que originam um meta-discurso e colocam as obras num contexto mais adulto do que aquele que seria esperado. A estes elementos do discurso musical junta-se a dificuldade técnica que normalmente faz das minhas obras para crianças um desafio a superar²⁴³.

Estava pois dado o impulso e a motivação para continuar a escrever outras obras do mesmo género, para além de novos ciclos de canções, para os quais, na falta de textos adequados²⁴⁴, acabámos por escrever também os meus próprios textos. Em 2006 foram ainda compostas 44 canções sobre poemas de Eugénio de Andrade, e em 2007 mais três sobre poemas de Sidónio Muralha, porém a partir daí temos escrito unicamente canções sobre textos próprios, a

²⁴¹ A versão do Conservatório do Porto (Janeiro de 2007, também em Reis), substitui os clarinetes por cordas, por exemplo.

²⁴² Filosofia criativa que não só foi origem de conflitos entre o autor deste trabalho e alguns professores de harmonia na AAM e depois na ESML, como ainda faz a ligação entre as peças compostas para crianças e as obras de “concerto”, nas quais a mesma recusa é evidente, mesmo nas peças mais tonais do seu catálogo.

²⁴³ A este respeito foi interessante ler as declarações dos alunos que participaram na estreia da cantata, e aos quais foi pedido que escrevessem algo sobre o evento para o jornal local, “Jornal de Minde”. A maior parte declarou que sentira que tinha participado num momento verdadeiramente importante, quer pela duração e meios da obra, quer pelo nível de exigência técnica. Sentiram que haviam participado num concerto com todas as características de um verdadeiro evento profissional, o que na realidade, do ponto de vista da seriedade, duração e nível artístico, aconteceu.

²⁴⁴ Alguns dos melhores ciclos poéticos, como os que Lopes-Graça escolhera, já haviam sido feitos, e hesitámos bastante antes de musicar algum deles, principalmente os que o nosso próprio mestre trabalhara. Em 2006 musicámos, porém, numa versão dupla (44 canções de níveis de dificuldade diferentes), *Aquela Nuvem e Outras*, de Eugénio de Andrade. Porém, e embora tenhamos ficado contentes com o resultado, este duplo ciclo continua por publicar em 2011.

grande maioria sobre a temática animal, à imagem das *Cinco Cantigas de Bichos*, temática que ainda se repercute no conto narrado analisado nesta dissertação. Entre 2007 e 2011 a nossa produção para crianças (exceptuando desta classificação as obras para piano, bastante menos numerosas na actualidade, tendo a maior parte sido composta até aos anos 90, e uma ou outra obra instrumental ou de câmara) amplia-se enormemente, dividindo-se fundamentalmente em cinco géneros, todos eles fazendo apelo à voz, quer cantada, quer falada:

1. Ciclos de Canções para coro e piano, em geral, como referido, sobre temática animal e textos próprios (20 ciclos e 4 canções isoladas)
2. Cantatas de Natal, para coro e piano, ou coro e instrumentos (7 obras, às quais se junta uma outra de cariz profano, sobre texto de António Nobre²⁴⁵)
3. Obras Sacras, para coro e instrumentos (2 obras²⁴⁶)
4. Conto Narrado (5 obras)
5. Ópera (2 obras²⁴⁷)

É pois num contexto de franca produção e de cada vez maior visibilidade pública, nomeadamente no que toca ao universo da música infantil, que continua a ter poucos compositores que a ela se dediquem sem ser apenas esporadicamente, que a encomenda de um conto narrado por parte da Academia de Música de Viana do Castelo em Dezembro de 2007 surge, iniciando-nos num género que nunca tentáramos até esse momento. De certo modo, o facto de nunca ter escrito nenhum conto narrado anteriormente acabou por beneficiar a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uma vez que não tinha o “handicap” de precisar de renovar um género que já praticasse há muito. A experiência que já ganhara nas canções e nas cantatas foi, cremos, benéfica para a qualidade geral das obras, porém acaba por acontecer o que é normal quando se escreve bastante num determinado género em pouco tempo. As ideias esgotam-se, torna-se cada vez mais difícil renovar o modelo e, no caso das canções e das cantatas, é significativo que em 2010 apenas tenha escrito um

²⁴⁵ *O Sono do João*, para coro infantil ou feminino, e piano, 2008.

²⁴⁶ *Magnificat* (2007) e *Missa Brevis* (2010).

²⁴⁷ Uma delas, *O Rouxinol do Imperador da China*, sobre o conto homónimo de Andersen, por terminar à data de término desta dissertação (2012).

curto ciclo de 9 canções mais a *Missa Brevis*, a qual, sendo uma missa, foge ao modelo estrutural e poético das cantatas (mesmo em termos de texto)²⁴⁸.

A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, se resultou de uma encomenda muito específica em termos de género (“conto musical”, ou “conto narrado”), tipo de formação instrumental básica (1 narrador e 16 a 18 instrumentistas²⁴⁹), duração (entre 25’ e 30’) e ainda região geográfica de origem da história (nesse ano devia ser um autor latino-americano), deixou-nos no entanto bastante libertos para trabalhar com estas limitações, várias das quais foram largamente ultrapassadas, tal como já acontecera com a composição de *Uma Pequena Cantata de Natal*. Uma das limitações que ultrapassámos foi a do tempo. A história escolhida, de Luis Sepúlveda, decorria durante 122 páginas na edição portuguesa, e os 25’ sugeridos eram notoriamente insuficientes para poder contar a história, mesmo omitindo, como acabámos por omitir necessariamente, alguns episódios redundantes no novo contexto do conto narrado. Por outro lado, fiel ao que o autor deste trabalho tinha aprendido com *Uma Pequena Cantata de Natal*, recusámo-nos a acreditar que uma obra de 45’ a 50’ seria demasiado extensa para a capacidade de concentração de uma criança pequena, e desde que a música e a história fossem suficientemente empolgantes (para já não falar do resto do espectáculo em si, como a qualidade do narrador e a ambiência cénica) nunca tivemos dúvidas de que nenhuma criança ficaria indiferente ao espectáculo, o que realmente se veio a confirmar em todos os cinco espectáculos em Portugal e Espanha em 2009, e nos dois em Espanha em 2010, estes já com uma formação orquestral alargada (cordas por naipes).

Outra limitação, esta mais tácita do que directa, era a questão dos meios envolvidos. Só a lista de percussões (52 instrumentos, entre instrumentos “a sério”, como a marimba e a caixa, e brinquedos e instrumentos exóticos ou pouco habituais) e a necessidade de um sintetizador e de um leitor de CD’s, para além da alternância piano/celesta, provocou receios na organização do concerto de estreia, receios que se revelaram infundados. A própria duração da

²⁴⁸ É importante notar que escrevemos a maior parte destas obras num espaço de tempo muito curto, apenas 5 anos. Compositores de referência universal, como Beethoven ou Chostakovitch também escreveram, é certo, um número significativo de obras em determinados géneros, como o quarteto de cordas (16 e 15 obras, respectivamente). Porém, o lapso temporal entre o primeiro e o derradeiro quarteto foi de 26 anos para Beethoven (1800 a 1826) e de 36 anos para Chostakovitch (1938 a 1974).

²⁴⁹ De acordo com o número de percussionistas a usar, entre 1 a 3. Neste caso, optámos por 3 percussionistas dada a grande variedade e quantidade de instrumentos em uso, que exigem ainda a participação dos restantes membros do “ensemble”.

obra impôs cortes na estreia (mais de 10' de música foram retirados ao conto, que ainda assim durou mais de 40'), cortes que provaram ser desnecessários, uma vez que as crianças reagiram muito bem a todo o espectáculo.

É pois neste contexto artístico, alicerçado por muitas outras obras anteriores em diversos géneros, no qual pensamos ser a música para crianças inserida, que o conto narrado *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* foi escrito, sem antecedentes directos na nossa produção, mas amplamente confirmado por obras do repertório, quer de Prokofiev, quer de Britten, Lopes-Graça ou Peter Maxwell-Davies. Na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* procurámos de certo modo demonstrar, numa obra imponente em termos de meios, duração e grande significado poético/pedagógico (no sentido mais amplo do termo²⁵⁰), as nossas preocupações sobre a problemática da criação para crianças, e as nossas convicções profundas sobre a mesma, tal como já as vínhamos a pôr em prática em todas as obras anteriores.

Podemos sintetizar esses pontos: A música para crianças deve poder ser escutada por crianças e adultos, não há razão, quanto a nós, para se escrever música que limite o seu interesse ao universo dos mais pequenos, como o demonstram peças como *Pedro e o Lobo*, de Prokofiev, *The Little Sweep* e *The Young Persons Guide to the Orchestra* de Benjamin Britten, *A Menina do Mar* de Fernando Lopes-Graça, *Cinderella* de Peter Maxwell Davies, ou a série de *Jatékók* de György Kurtág, entre muitas outras. No seguimento do ponto anterior, a música destinada às crianças deve constituir um desafio, quer técnico, quer estético, quer emocional, quer puramente musical e sonoro. Não há nada pior que ser complacente e pensar que uma criança não conseguirá, *a priori*, vencer um obstáculo, principalmente quando esse obstáculo não é muitas vezes mais do que apenas o reflexo dos preconceitos dos adultos, nomeadamente no que toca à música moderna. Toda a pedagogia, toda a moral, todos os princípios éticos e sociais, que se queiram inculcar na criança, quer através dos textos usados, quer a nível da música só por si, não deverá ser o objectivo da obra nem sequer fazer parte da sua carga semiótica mais evidente, sob pena de, em vez de dar à criança a vivência de uma experiência emocional e

²⁵⁰ O termo pedagogia provém do grego *paídós* (criança) e *agagé* (liderança, condução), significando assim a intenção de orientação da criança na vida, o que o conto de Sepúlveda faz sem cair no panfleto moral ou ecológico.

intelectualmente rica, que as leve naturalmente a reflectir sobre o que viveram, dar-lhe apenas uma lição de moral ou uma doutrinação ideológica disfarçada sob a capa da arte²⁵¹. Em suma, a obra musical deve em primeiro lugar fascinar e encantar, encher a crianças de sensações sonoras novas e entusiasmantes, diverti-la e estimulá-la a tentar entrar nesse universo que se lhe revela, em geral mais tarde e já com outra capacidade de compreensão.

Uma das práticas dos pais do autor, prática que este acabou por incluir nas suas ideias sobre o que deve ser uma boa educação e uma boa peça para crianças, constituiu em o levar a ver espectáculos (bailados, filmes, etc.) que, supostamente, não eram ainda para a sua idade, no que toca à *compreensão* dos mesmos. Lembra-se, por exemplo, do bailado *O Lago dos Cisnes*, supomos que no teatro São Luiz, que viu quando teria uns 6 anos. Não percebeu grande coisa da história, é certo, e muito menos de toda a simbologia associada ao universo do bailado clássico russo, porém o espectáculo *maravilhou-o* ao ponto de nunca mais o ter esquecido e de ter sentido emoções visuais e musicais que nunca tinha sentido, sentimentos que lhe abriram a porta para esse universo anos mais tarde, quando já podia conceptualizar o que vira. Sem esse maravilhamento inicial, sem essa fase de pré-compreensão, a impressão artística não teria sido a mesma coisa. Não voltamos a ser crianças nem a termos essa capacidade de maravilhamento perante o mundo. O intelecto é absolutamente necessário em arte, seja para o receptor seja para o criador, mas deve ser usado numa fase posterior. Dentro de certos limites, a criança deve assistir desde muito cedo a espectáculos cuja beleza e qualidade o justifiquem, e o mesmo deverá acontecer com a música para crianças, principalmente com as que contam uma história: primeiro encantam-se, depois compreendem.

Acima de tudo, a qualidade deve ser a mais elevada possível, e o mesmo empenho que o compositor coloca nas restantes obras deve também ser colocado nas obras destinadas às crianças. A música para crianças nunca deverá ser considerada uma arte menor. Seguimos assim um dos pensamentos fundamentais de Kodaly, tal como sintetizado em Tacka & Houlahan:

²⁵¹ Perversões da boa pedagogia que, por razões evidentes (necessidade de doutrinação ideológica da infância e juventude), foi praticada em todos os regimes totalitários do século XX, fossem eles de esquerda ou de direita. *Vide* a Parte I desta dissertação onde abordaremos esse fenómeno de forma mais aprofundada.

“It was Kodály’s belief that the communication of inferior music inhibits the growth of maximum musical understanding”. (Tacka & Houlahan, 2008: 23)

Ou, pelas próprias palavras de Kodály citadas no mesmo volume:

“The pure soul of the child must be considered sacred; what we implant there must stand every test, and if we plant anything bad, we poison his soul for life”. (ibid.: 24)

Uma das características mais interessantes do conto de Sepúlveda é precisamente a capacidade de encantar imediatamente devido à intriga, que numa primeira camada é emocionante e simples, mas esconde leituras mais perturbantes à medida que a compreensão se vai instalando²⁵². Cabe à música salientar essas camadas através da sua capacidade de emocionar através da forma mais abstracta possível, apanágio unicamente desta arte. No contexto da música infantil do autor deste trabalho, a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* sintetiza tudo isto: complexidade e simplicidade, emoção e intelecto, texto empenhado mas não panfletário, humor e drama, morte e renascimento, sem condescendência mas antes com a firme convicção de que uma criança tem sempre o poder de nos surpreender, a nós adultos, e que nos cabe lançar-lhe desafios que a estimulem e a ensinem a crescer, sem a *obrigar a crescer*²⁵³.

A complexidade geral da obra e os seus múltiplos desafios, quer aos intérpretes, quer aos ouvintes, resultam de um crescimento e de uma aprendizagem gradual do compositor em relação ao universo da música para crianças, e não de um evento pontual. Começando por peças de piano e ciclos de canções, essa aprendizagem passou por cantatas para coro e instrumentos, algumas já semi-orquestrais e até orquestrais (como a já citada *Cantata Nativitas*), e continuou com uma ópera entretanto interrompida em favor da composição da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, que

²⁵² A experiência jornalística, a ideologia socialista, e a vivência de corre-mundos do escritor deixaram marcas quer nos géneros quer na simplicidade da sua escrita, que nesse particular não é muito distante da de escritores que partilharam esse tipo de experiência de vida, como Hemingway, Conrad, London ou Chatwin.

²⁵³ Uma das questões sempre difíceis de explicar a uma criança, a morte, é maravilhosamente tratada por Sepúlveda neste conto, bastante autobiográfico, como é evidente para quem conhecer não só a vida do escritor como também a colectânea de contos *As Rosas de Atacama* (escrito em 2000). No conto *O Amor e a Morte* Sepúlveda fala do seu gato *Zorbas*, que já estava moribundo na mesma altura em que o primeiro exemplar de *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* lhe chegava a casa, na altura situada em Hamburgo, onde a história decorre. E quem mais do que Sepúlveda para dar cara ao misterioso Poeta que ajuda os gatos a ensinar *Afortunada* a voar? No conto, a morte de Kingah é compensada pelo nascimento de *Afortunada*, o mesmo se passando noutra obra que lida com o ciclo da vida, a ópera *A Raposinha Matreira*, de Janáček, na qual a morte da raposa é compensada, no fim, pela confusão do guarda florestal entre ela e uma das suas filhas, símbolo da renovação da natureza e uma vitória, de certo modo, contra a morte.

congrega elementos novos com elementos antigos, nomeadamente o uso de um coro infantil (embora opcional) que separa as duas partes do conto, e a temática animal já presente na maior parte das obras corais e até instrumentais.

O significado desta peça no contexto da obra infantil do autor pode ainda ser extrapolado para o domínio da música não destinada a crianças (e já vimos como esses dois universos acabam por não serem mundos separados), nomeadamente em relação a uma obra que representou um passo importante no desenvolvimento da linguagem musical do autor deste trabalho, *Atlas' Journey* (1998), para um “ensemble” semelhante ao da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Esta obra, uma peça instrumental algo descritiva (Atlas, que segura o Mundo, tenta ludibriar Hércules) que possuiu uma ligação profunda ao mar, é citada no conto, precisamente na parte que descreve o oceano, e a modernidade da sua escrita liga-se perfeitamente ao contexto poliestilístico da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, que é de uma grande diversidade de escrita, como desenvolveremos na secção analítica da peça no capítulo 5 da Parte II.

A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* foi ainda seminal para outros trabalhos imediatamente posteriores. O sucesso que obteve quando da estreia proporcionou ao autor uma benesse rara, a encomenda, pela mesma instituição, de uma outra obra do mesmo género (conto narrado), para o mesmo tipo de “ensemble”, agora com saxofone incluído e menos um percussionista. Os mesmos conceitos que estiveram na base da peça anterior serviram-nos para escrever uma nova peça que, de um ponto de vista superficial, parece bastante diferente, embora as mesmas preocupações estejam presentes: *Os Gnomos de Gnu*, baseado no conto homónimo de Umberto Eco.

Este conto, escrito imediatamente a seguir à estreia da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, embora mais curto (30'), menos complexo na interacção texto/música, e mais simples e imediato na própria história (um conto curtíssimo), contém, tal como o anterior, todos os ingredientes que já eram notórios: a preocupação ecológica / humanista, que na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* se focava fundamentalmente nos mares, continua em *Os Gnomos de Gnu*, que agora levam essa preocupação a todos os ambientes do planeta necessários à vida (ar, terra, água), a autoria do conto é igualmente da pena de um dos maiores escritores

actuais, a colaboração entre diferentes espécies animais na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* translada-se em *Os Gnomos de Gnu* para a possibilidade de colaboração entre extraterrestres e humanos, e mesmo a temática animal e a antropomorfização dos mesmos na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* é de certo modo emulada em *Os Gnomos de Gnu* pelos extraterrestres, que são descritos como “homenzinhos pequeníssimos, muito engraçados”, e possuem várias das características que associamos aos animais, nomeadamente a saudável interacção com a Natureza, não obstante serem seres inteligentes tal como os terráqueos. O facto destes – supostamente – falarem uma língua diferente não os impede de comunicarem com os humanos, à imagem do que acontece na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, onde os gatos falam a sua própria língua mas também sabem falar a dos humanos a quem recorrem, tal como no conto posterior são os humanos que precisam, aparentemente, de recorrer aos habitantes de *Gnu* para que estes os ajudem a limpar a Terra.

A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* assume ainda um papel importante no contexto da música infantil do seu autor, e não só, pelo carácter “polifónico” dos diversos estilos, formas de emitir som, fontes sonoras menos ortodoxas e referências culturais de todos os tipos, não somente musicais. Escrita 10 anos depois de *Atlas’ Journey*, uma peça seminal para obras tão importantes do catálogo do autor como o *Concerto para Dois Pianos* (2003), a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* partilha elementos quer do universo da música para crianças do autor deste trabalho quer do universo da música de concerto destinada a um público mais velho e conhecedor, e nesse aspecto é uma obra que marca um ponto importante de maturidade composicional, estética e até humana, características e virtudes que o próprio conto de Luis Sepúlveda parece ter tido também para este, sendo uma das suas obras mais lidas em todo o mundo.

Ao encontrarem pela primeira vez a versão musicada da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* é provável que a maioria das crianças já tenha a história no seu imaginário, e o encontro da sua imaginação sobre o mesmo com a nossa versão será sem dúvida uma fonte de reflexão, como acontece, mais comumente, quando de um romance popularizado é feita uma versão fílmica, universo que a *História de uma Gaivota e do Gato que a*

ensinou a Voar também absorve nas suas influências, e que trataremos com maior detalhe no capítulo 5.4 da Parte II deste trabalho²⁵⁴.

²⁵⁴ A influência do cinema animado na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* liga certos momentos da peça ao espírito da *Sinfonia de Câmara* (1992) do compositor norte-americano John Adams (1947), que mistura elementos da *Sinfonia de Câmara* de Schoenberg com a música dos alucinantes “cartoons” dos anos 50.

3. Origens e influências da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

A história de uma obra é também a história do seu contexto e das influências e motivações que estiveram na sua origem. Mas é também a história do género musical escolhido. A história do conto musical erudito (ou conto narrado) dirigido às crianças começa com o celebrado *Pedro e o Lobo*, do compositor russo²⁵⁵ Sergei Prokofiev (1891-1953), que o escreveu em 1936 a pedido de Natalia Satz²⁵⁶ (1903-1993), directora e fundadora do Teatro Central Infantil de Moscovo em 1921²⁵⁷.

Antes do exemplo pioneiro de Prokofiev não há notícia de peças semelhantes, pelo menos destinadas às crianças, mesmo tendo em conta que, de certo modo, a criação de Prokofiev se insere numa das possíveis definições do género melodramático, nomeadamente nas que se inspiram em Rousseau²⁵⁸. Ao juntar declamação na forma de um narrador que conta a história, com alternância de episódios musicais, aqui e ali apenas sobrepostos, Prokofiev aproxima-se bastante da concepção de Rousseau desse novo género cujo significado será depois tornado múltiplice, vago e até afastado do seu contexto original, tendo-se tornado, em Portugal, e não só, sinónimo de “dramalhão”, ou, nas palavras de Sousa Bastos²⁵⁹ “a forma exagerada do drama” (Cardoso, 2009: 4).

O objectivo estético de Rousseau, que para além de filósofo foi também compositor (ainda que semi-amador), era porém muito diferente desta concepção que ainda hoje em dia é “vox populi”, mesmo em contextos universitários:

²⁵⁵ Em 1936, já cidadão soviético. Ao regressar à pátria, de onde saíra em 1917 por causa da Revolução, embora não por motivos políticos, Prokofiev vê o passaporte confiscado pelas autoridades, e torna-se oficialmente cidadão soviético.

²⁵⁶ Ou “Natalya Sats”. Encontramos as duas grafias com frequência.

²⁵⁷ Que viria a ser refundado em 1965 com o nome de Teatro Musical das Crianças. Depois da sua morte passou a chamar-se definitivamente Teatro Musical Natalia Satz. O interesse de Satz pela música e pelas artes em geral não é de admirar, dado que o pai era compositor e ela coreógrafa e bailarina, para além de encenadora e directora teatral. Um dos princípios do seu teatro infantil era a união das diversas artes de palco: música, dança, acrobacias, drama, etc., tendo definido essa concepção como “Teatro Sintetizado”.

²⁵⁸ Ver Sílvia d’Amico e Luigi Quarzina (dir.), *Enciclopedia dello Spettacolo*. Roma: UNEDI, 1975, vol. VII, autores citados em Cardoso, 2009, e a sua definição de melodrama: “Género do teatro musical que consiste na combinação do diálogo falado, ou declamado, com um comentário orquestral”.

²⁵⁹ Sousa Bastos, *Dicionário de Teatro Português*. Versão facsimilada da edição de 1908, Coimbra: Minerva, 1994: 91.

“É precisamente neste contexto²⁶⁰ que Rousseau escreve o seu *Pygmalion*, uma obra que pretende ser uma síntese do seu pensamento e, de certo modo, uma justificação para a sua prática musical. Nos seus *Fragments d’Observations sur l’Alceste italien de M. Gluck* ele justificará assim a sua obra : «Persuadé que la langue française, destituée de tout accent, n’est nullement propre à la musique et principalement au récitatif, j’ai imaginé un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée para la phrase musicale. La scène de *Pygmalion* est un exemple de ce genre de composition, qui n’a pas eu d’imitateurs. En perfectionnant cette méthode, on réunirait le double avantage de soulager l’acteur par de fréquents repos, et d’offrir au spectateur français l’espèce de mélodrame le plus convenable à sa langue. Cette réunion de l’art déclamatoire avec l’art musical ne produira qu’imparfaitement tous les effectifs du vrai récitatif, et les oreilles délicates s’apercevront toujours désagréablement du contraste qui regne entre le langage de l’acteur et celui de l’orchestre qui l’accompagne ; mais un acteur sensible et intelligent, en rapprochant le ton de sa voix et l’accent de la déclamation de ce qu’exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d’art, que le spectateur n’en peut discerner les nuances. Ainsi cette espèce d’ouvrage pourrait constituer un genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélodrame, dont il n’atteindra jamais la beauté.» “ (Cardoso, 2009: 20)

A feliz ideia de Prokofiev em aplicar a concepção melodramática a uma obra destinada a ensinar às crianças os instrumentos da orquestra não tinha antecedentes, porém o melodrama *per se* sim. *L’Histoire du Soldat*, de Stravinsky, composto entre 1917 e 1918, não só é um perfeito melodrama no sentido profetizado por Rousseau, como resolve a questão problemática (segundo Rousseau) de acentuação da língua francesa, língua na qual foi escrito o libreto, através do uso de uma declamação ritmada estrita, escrita na partitura. Outras obras dos anos 20 e 30, e até anteriores²⁶¹, de compositores franceses (mas não só²⁶²), usam processos semelhantes, seguindo o exemplo de Stravinsky. Porém, nenhuma delas foi pensada para crianças, e Prokofiev não recorre à notação rítmica do texto, preferindo deixar a declamação à exclusiva descrição do (ou da) narrador(a), o que dará origem, tal como na estreia, a uma grande diversidade de interpretações, umas mais felizes do que outras.

Dada a extrema importância e pioneirismo da obra exemplar de Prokofiev, e o facto de a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* usar parte de um dos seus conhecidos temas²⁶³ na concepção geral, parece-nos importante determo-nos um pouco na génese e nos problemas com que o

²⁶⁰ A citação que Cardoso faz de Rousseau insere-se no contexto da célebre *Querelle des Bouffons*, a luta estética (e ideológica e política) entre a música francesa e a italiana. Rousseau era defensor da italiana, e *Pygmalion* e o melodrama foram, em parte, a solução encontrada para resgatar a língua francesa (quando pensada em função da música) da sua “perversidade”.

²⁶¹ Em particular o seminal *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg (1912), que influenciou praticamente todos os compositores da altura, inclusive nomes como Ravel e Puccini.

²⁶² *Façade*, de William Walton (1923), obras de Milhaud, Honneger, etc.

²⁶³ O tema do Gato, executado pelo clarinete, e dado na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* ao clarinete baixo (unicamente a cabeça do tema), cujo timbre está ligado a *Zorbas*, também um gato, mas um gato grande e gordo, pelo que optámos pelo clarinete baixo, cuja forma é maior e mais “gorda” (tal como o timbre) do que a do vulgar clarinete soprano em Sib ou Lá.

compositor soviético se defrontou²⁶⁴. O primeiro problema foi, claro, a relação entre o texto e a música. Recusando a prosa “demasiado poética e rimada” de Sakonskaya (na expressão do compositor), Prokofiev deixou claro a Satz o que pensava dessa relação:

“The relations between words and music in a work like this are very delicately balanced” [...] “Words must know their place; otherwise they may lead the listener’s attention astray, instead of helping his perception of the music.” (Morrison, 2009: 46)

Prokofiev é também claro nas instruções que dá no início da obra. Tendo o pedido de Satz referido especificamente que a obra se destinava a mostrar os instrumentos da orquestra às crianças, Prokofiev atribuiu a cada personagem, ou grupos de personagens (como os caçadores), um timbre e um único instrumento²⁶⁵, excepto para o tema de Pedro, que sendo o personagem principal e o de maior riqueza psicológica²⁶⁶, tem direito a todas as cordas (cujo timbre é bastante homogêneo), e para o tema do Lobo, que sendo o seu oposto, e o segundo personagem principal, tem direito às três trompas em acordes sinistros.

Valerá a pena relembrar essas instruções, escritas pelo próprio compositor simultaneamente em russo e em inglês:

“Each character of this tale is represented by a corresponding instrument in the orchestra: the bird by a flute, the duck by an oboe, the cat by a clarinet playing staccato in a low register, the grandfather by a bassoon, the wolf by three horns, Peter by the string quartet, the shooting of the hunters by the kettle drums and bass drum. Before an orchestral performance it is desirable to show these instruments to the children and to play on them the corresponding leitmotifs. Thereby, the children learn to distinguish the sonorities of the instruments during the performance of this tale.” (ibid.: 46-47)

A importância deste conto celeberrimo mas em geral menosprezado pelos biógrafos do compositor, e pelos críticos e musicólogos²⁶⁷ em geral, como

²⁶⁴ Não obstante, e como era hábito em Prokofiev, da ideia à realização foi um instante: depois da recusa do compositor em usar o texto da poetisa Nina Sakonskaya (escolhida por Natalia Satz), e de esboçar a sua própria história, a partitura para piano ficou pronta numa semana, a 15 de Abril de 1936. Dia 24, apenas 9 dias depois, Prokofiev entregava a orquestração, e a obra foi estreada, com pouco sucesso, a 2 de Maio desse ano, com a Filarmónica de Moscovo (Natalia Satz não pudera comparecer, e o narrador substituto não conseguiu cativar as crianças, prova da necessidade, neste tipo de obras, de um narrador com certo tipo de qualidades), mas com imenso sucesso logo a seguir na récita feita no Palácio Central dos Pioneiros. Se prova maior da importância do narrador fosse necessária, basta referir que a apresentação inicial no Teatro Central das Crianças, com Natalia a narrar e Prokofiev ao piano (logo, sem um dos componentes básicos da obra, o timbre) foi um estrondoso sucesso, com Prokofiev a ter de bisar a marcha final por três vezes (Jaffé, 1998: 142-143 e Morrison, 2009: 48)

²⁶⁵ Pássaro/flauta, Pato/oboé, Gato/clarinete, Avô/fagote, Caçadores / tímpanos e bombo.

²⁶⁶ Ao fim e ao cabo, o conto original foi intitulado “Como o Pioneiro Pedro apanhou o Lobo”, numa óbvia contemporização com a ideologia de Estado da então URSS de Estaline, e a estreia decisiva deu-se no Palácio Central dos Pioneiros durante uma récita especialmente organizada, com Natalia Satz a narrar o conto (Jaffé, 1998: 142 e Morrison, 2009: 46).

²⁶⁷ Um livro tão importante e completo (736 páginas) como *Le Destin Russe et la Musique*, de Frans Lemaire (Lemaire, 2005), cita-o apenas de passagem e dedica-lhe duas linhas unicamente para confirmar que a estreia foi pouco auspiciosa e que o sucesso internacional apareceu somente depois da guerra e da morte do compositor. Já no clássico *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* de Boris Schwarz aparece apenas citado por duas vezes, sem comentários, embora o autor condescenda incluir a peça

sendo uma obra encantadora mas menor, foi no entanto não só reconhecida pelo próprio Prokofiev, que por várias vezes a ele se referiu publicamente com orgulho²⁶⁸, como pelo público em geral através do sucesso duradouro²⁶⁹ que a transformou numa das mais conhecidas obras musicais do mundo, uma obra que acompanha sistematicamente todas as crianças que contactam com o universo da música erudita²⁷⁰. A eficácia da história, embora simples e directa como a maior parte da música composta pelo compositor a partir de 1935, resultou de vários factores. Por um lado, Prokofiev já antes compusera outras obras para crianças²⁷¹, e o universo infantil, sendo o compositor pai de dois filhos que adorava, seduzia-o:

“In 1935 Prokofiev first brought his wife and his two young sons to the Moscow Children’s Theatre to see an opera called *The Tale of the Fisherman and the Goldfish*. They came back the next week to see a play, and the theatre’s, director, Natalia Satz, joined the family in the box, excited to see a world-famous composer in her theatre. The Prokofiev boys enjoyed themselves and the family came back again and again.” (Frindle, 2008: 15)

Um compositor e pianista com a agenda internacional de Prokofiev, e que ainda tem tempo para voltar vezes sem conta a um teatro infantil, prova suficientemente não só o seu amor pelos filhos mas também o seu interesse no universo das crianças, ele que, de certo modo, era também uma criança grande²⁷². Satz aproveitou a oportunidade, até porque a filosofia da directora do Teatro das Crianças era próxima da de Kodály e Prokofiev²⁷³:

num conjunto “...of masterpieces that added new lustre to Prokofiev’s fame.” (Schwartz, 1972: 117), que incluíam *O Tenente Kijé*, *Romeu e Julieta*, o 2º *Concerto para Violino*, e ainda a cantata *Alexandre Nevski*. Em nenhum deles é feita sequer menção a Natalia Satz ou ao contexto para o qual o conto foi escrito.

²⁶⁸ Como, por exemplo, no decurso de uma entrevista radiofónica em Paris a 14 de Dezembro de 1936, durante a qual falou da obra com orgulho (Morrison, 2009: 51).

²⁶⁹ Natalia Satz contará anos mais tarde que a audiência de 12 crianças na ante-estreia, com ela a narrar e Prokofiev ao piano, decorreu maravilhosamente, e que as crianças adoraram a história: “I could tell that at once by the way they listened. Children sometimes praise a work enthusiastically when it is over, but they fidget and chat during the performance. And here the little imps were sitting as quiet as mice, though the symphony lasted 24 minutes without a break.” (Frindle, 2008: 16)

²⁷⁰ Existem actualmente tantas versões e arranjos de *Pedro e o Lobo* que este quase se transformou já num ícone de massas tipo pop ou rock.

²⁷¹ *The Ugly Ducking* (1915), *Music for Children* (1935) e *Cinderella* (1944), entre outras.

²⁷² Este perfil do compositor, que foi várias vezes referido por amigos, família e intérpretes, encontra eco não só nas obras infantis mas também em vários dos temas de fantasia que usou logo nos primeiros tempos da sua carreira em óperas e bailados, temas que encontraram em Prokofiev o autor ideal, e que de entre os quais a ópera *O Amor das Três Laranjas* será talvez o exemplo máximo. O perfil entra também nas discussões que ainda hoje são bastante acesas sobre se Prokofiev teria sido um oportunista político, um analfabeto político, ou simplesmente um artista apolítico. De qualquer das formas, fosse qual fosse a sua verdadeira identidade, Prokofiev foi sempre até à morte a versão infeliz do Filho Pródigo bíblico, tema aliás de um dos seus bailados escritos imediatamente antes do retorno à URSS.

²⁷³ E se Prokofiev, ao contrário de Kodály, nunca se pronunciou directamente sobre o que pensava devesse ser a música destinada às crianças, o empenho, orgulho de autor e os resultados revelam mais do que mil palavras. Se exceptuarmos a história, que embora cativante e eficaz, não é muito original nem pode realmente ser classificada entre a “grande literatura”, situando-se mais próxima dos modelos populares russos que sem dúvida usou, tudo na música é do mesmo calibre das restantes peças do compositor: melodias inesquecíveis, orquestração brilhante e original, harmonias tonais mas pessoais e absolutamente não convencionais, uma forma coesa que se estrutura em redor das variações dos vários “leimotivs”, etc.

“It was my greatest passion to stimulate creative genius to add to the treasury of artistic works devoted to children” (ibid.: 15)

Ao que Prokofiev junta uma outra sua ideia, do nosso ponto de vista absolutamente essencial, sobre a questão pedagógica, objectivo primeiro de *Pedro e o Lobo*:

“The learning is so much fun that the teaching passes unnoticed” (ibid.: 15)

Deixando por agora de lado as implicações políticas²⁷⁴ (e até autobiográficas) das obras soviéticas de Prokofiev, de entre as quais *Pedro e o Lobo* avulta como uma das mais enigmáticas²⁷⁵, as quais já analisámos com pormenor, será importante realçar antes de mais a ligação desta obra à concepção da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, não só porque usamos, como referido, um pequeno excerto melódico na música associada a *Zorbas*, e aos gatos do porto em geral, mas porque tendo sido essa a primeira obra que ouvimos de Prokofiev (e de música do século XX) em tenra idade, o impacto de *Pedro e o Lobo* no nosso imaginário foi bastante grande, e não o ignorámos quando escrevemos a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, ainda se, de diversos pontos de vista, estas sejam obras completamente diferentes.

Mais do que discutir pormenores técnicos, que somente a análise pormenorizada da partitura e dos seus elementos constituintes poderá iluminar, interessa-nos reflectir sobre os princípios gerais que presidiram à concepção de ambas as obras, quer daqueles princípios que partilhámos e partilhamos na generalidade da nossa música para crianças, quer daqueles que, por diversas razões, recusámos usar na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Como paradigma da música para crianças e especificamente do conto musical narrado, *Pedro e o Lobo* é uma referência essencial, quer para dela tirar

²⁷⁴ E não só de Prokofiev. Um ano apenas depois da estreia de *Pedro e o Lobo*, Natalia Satz, esposa do marechal Mikhail Tukhachevsky, caído em desgraça por ordens de Estaline, é presa e cumprirá 5 anos de pena no Gulag siberiano. O seu nome só será limpo depois da morte do ditador em 1953 (o mesmo ano da morte de Prokofiev), mas o teatro que criou ainda existe hoje, e continua a ter imenso sucesso junto das crianças.

²⁷⁵ Quem, de entre os que conhecem bem a vida e obra do compositor, não poderá deixar de pensar que a réplica de Pedro ao avô: “Pedro não prestou atenção nenhuma ao avô. Meninos como ele não têm medo nenhum de lobos”, normalmente interpretada como metáfora da resposta soviética ao “imperialismo burguês ocidental”, ou à ameaça nazi (a este respeito ver Slonimsky, 2004: 82), é na realidade um repto secreto do – ainda iludido (e ingénuo?) – Prokofiev a Estaline? Quem melhor para o papel de lobo, animal que os norte-americanos associavam à URSS, do que Estaline, que até fisicamente se dava ares do temido predador?

ilações, quer para a recusar liminarmente. Em ambos os casos, é improvável não pensar nela quando se aborda o género.

Importa resumir as características mais salientes de *Pedro e o Lobo*, compará-las com as características gerais da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* e explicar as razões para as semelhanças e as divergências do modelo, que foram tomadas com plena consciência de que não queríamos emular uma obra ímpar, o que seria redundante, por um lado, e impossível, pelo outro, dada a genialidade melódica do compositor, sem paralelo em mais nenhum outro compositor do século XX²⁷⁶.

O quadro seguinte sintetiza as semelhanças e diferenças entre as duas obras:

²⁷⁶ E não só do século XX. Atendendo a que Prokofiev raras vezes utilizou temas folclóricos, ao contrário de Tchaikovsky, por exemplo, preferindo criar as suas próprias melodias, é preciso recuar até Mozart, Schubert e Chopin, talvez os maiores melodistas de sempre, para encontrar paralelo na fecundidade e originalidade melódica do grande compositor russo.

Quadro 19: Comparação entre *Pedro e o Lobo* e *HGGEV*.

Pedro e o Lobo	História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar
Objectivo pedagógico musical específico: mostrar os instrumentos da orquestra.	Sem objectivos pedagógicos específicos do ponto de vista musical.
História curta e elementar da autoria do compositor, sem pretensões literárias.	História longa e complexa, da autoria de um dos escritores mais proeminentes da actualidade.
Pequena orquestra com madeiras a 1, 3 trompas, 1 trompete, 1 trombone, percussão.	Ensemble de 18 músicos, com madeiras e metais a 1, piano, harpa, cordas a 1 com possibilidade de naipes) e ênfase na percussão (3 executantes). Coro de crianças opcional.
Estrutura básica: temas melódicos simples associados a um timbre específico (“leitmotivs”), por sua vez associados a cada personagem, e que se sucedem em variações, justaposições e sobreposições.	Estrutura básica: timbres e motivos associados a grupos de personagens, porém de forma mais complexa e menos evidente do que em Prokofiev, que são também variados, justapostos e sobrepostos. O único “leitmotiv” óbvio é associado a Zorbas, o mais presente dos dois personagens principais.
Estrutura harmónica, rítmica e textural tonal, coerência de estilo entre os diversos temas e secções.	Diversidade estilística e técnica, desde estruturas tonais até “clusters” e momentos quase texturais, uso de colagens, citações e de alguma improvisação controlada e notação livre. Música jazz, rock, folclórica e outras misturam-se através de processos modulatórios que procuram unidade dentro da diversidade.
Relação do texto e da música muito simples, com raras e curtas sobreposições. Nunca existe muito texto seguido sem música.	O texto e a música fundem-se num contínuo que ora justapõe ora sobrepõe palavra e música, e o texto passa por vezes do narrador à própria orquestra.
Uso moderado do “tutti” orquestral. Muitos solos, ou solos acompanhados, devido aos 4 “leitmotivs” das madeiras.	Uso mais frequente quer do “tutti” orquestral quer de um volume maior de instrumentos em simultâneo. No entanto, existem também muitos solos, quer acompanhados, quer sem acompanhamento.
Prokofiev colocou na peça todos os seus recursos composicionais, tratando-a como uma peça de concerto igual às outras no que toca à sofisticação de escrita e à qualidade das ideias.	Na <i>História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar</i> usámos todos os recursos composicionais de que dispunhamos, tratando-a exactamente como a qualquer outra peça destinada aos adultos.
O objectivo pedagógico de Pedro e o Lobo, aprender a reconhecer o timbre e carácter dos instrumentos da orquestra, é inculado nas crianças naturalmente, sem que elas se dêem conta, fazendo apelo ao divertimento e emoção que terão a escutar o conto musical.	Embora sem objectivos pedagógicos concretos, como em Prokofiev, ao escolher a história de Luis Sepúlveda, que possui evidentemente intuítos educativos (embora mais complexos e vastos do que os de Prokofiev: a amizade e o amor fraterno, o racismo, o bem e o mal, a ecologia, etc.), partimos do princípio que a <i>História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar</i> na sua versão de conto musical terá também essa função. Não obstante, e tal como desejava Prokofiev, a nossa intenção foi divertir e entreter as crianças através do fascínio do espectáculo em si, na esperança de que a “mensagem” da obra passe o mais naturalmente possível.
Duração: ca. 24’	Duração: ca. 50’

Como se pode observar pelo quadro acima, existem grandes diferenças, radicais mesmo, entre as duas obras. Dadas estas diferenças, poderemos objectar da pertinência desta influência que atrás afirmámos. Parece-nos porém que as diferenças observadas, pretendidas pelo autor (a influência de uma obra sobre outra pode ser *negativa*, ou seja, pode consistir numa recusa total da

estética ou técnica da obra em questão, obtendo-se assim uma espécie de *negativo* desta), se prendem mais com pormenores superficiais e menos com características profundas que consideramos fulcrais na nossa posição estética, nomeadamente a questão da complexidade e da riqueza da música e da sua relação com o texto.

Assim, se o aspecto claramente pedagógico de *Pedro e o Lobo*, o reconhecimento dos instrumentos da orquestra, não nos interessou, tal como não nos interessou – característica que deriva desta vontade de reconhecimento – dar um tema explícito a cada personagem (na forma de uma melodia facilmente reconhecível), usar uma história muito simples ou escrever uma obra curta, consideramos que estes pontos de *Pedro e o Lobo* não são, de todo, e do nosso ponto de vista, aquilo que faz desta uma obra única e tão influente para a escrita da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Se pegarmos apenas nestas características, então as duas obras são quase o negativo uma da outra, como o quadro acima demonstrou. Não foram porém estes detalhes técnicos que nos interessaram como modelo. Regressemos às declarações de Natalia e de Prokofiev. Natalia Satz procura estimular o génio criativo de Prokofiev e de outros da mesma dimensão a criarem obras para crianças, elevando assim o nível destas, enquanto Prokofiev, referindo-se a *Pedro e o Lobo*, e reconhecendo a óbvia componente pedagógica deste, afirma que a aprendizagem, dado o carácter da música, é tão lúdica, que esse aspecto pedagógico, esse ensino, passa despercebido. Evita assim o aspecto mais pedante que qualquer processo de ensino, nomeadamente aquele que é dirigido a crianças, contém em potência. Aquilo que procurámos em *Pedro e o Lobo*, mais do que modelos melódicos, de linguagem musical, formais ou literários, foram as seguintes três características desta obra que nos parecem as mais relevantes para o seu contínuo sucesso:

1. Qualidade musical intrínseca (“simplicidade complexa”)
2. Capacidade de ensinar sem cair no pedantismo pedagógico
3. Capacidade de interessar crianças e adultos

Se *Pedro e o Lobo* ensina os timbres instrumentos às crianças, e se a história dá um exemplo de valentia e argúcia aos pequenos ouvintes, a *História*

de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar transmite uma lição de solidariedade entre seres diferentes e dá a conhecer as múltiplas possibilidades quer dos timbres habituais quer de timbres menos conhecidos, sendo que essa aprendizagem não pretende impor-se aos ouvintes, mas faz parte do fluxo narrativo de uma forma que – o seu autor assim espera – nunca se impõe como elemento destacado ou separado do prazer da escuta.

Se *Pedro e o Lobo* consegue uma mescla de simplicidade (os temas, por exemplo) e de complexidade extremamente sofisticada (a utilização formal destes; variação, sobreposição, etc.), a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* procura, de outra forma, essa mesma “fórmula”: não obstante os temas, como referido, não serem tão evidentes nem sequer tão presentes como os de *Pedro e o Lobo*, ainda assim a música utiliza vários tipos de linguagens acessíveis, e grande parte da obra, no seu tonalismo e modalismo alargado, não se torna demasiado abstracta, permitindo igualmente, do nosso ponto de vista, a sua fruição por públicos de várias faixas etárias, ainda que os destinatários principais sejam as crianças. A capacidade de *Pedro e o Lobo* interessar a “miúdos e graúdos” reside, quanto a nós, nessa fusão genial entre simplicidade e complexidade que se encontra igualmente na maior parte das obras mais populares de sempre, como, para dar somente um exemplo, na *Flauta Mágica* de Mozart, um compositor com o qual Prokofiev pode perfeitamente ser identificado pela facilidade e precocidade criativa, génio melódico, e popularidade²⁷⁷.

Assim, se é inútil procurar pontos de contacto estilísticos entre ambas as obras, não obstante a citação do tema do Gato em *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, e igualmente inútil procurar paralelos formais e outros já referidos, ainda assim *Pedro e o Lobo*, nos pontos atrás observados, do nosso ponto de vista os realmente essenciais, foi o ponto de partida e a maior influência na obra que aqui estudamos, e essa influência continua presente nas obras subsequentes do autor, como o *Romance do Grande Gatão* (2010), ou *O Veado Florido* (2011).

²⁷⁷ Paralelo que obras como a *Sinfonia Clássica* (se bem que baseada em Haydn), do nosso ponto de vista, amplamente demonstram.

4. O contexto literário da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

4.1. Luis Sepúlveda e a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

Luis Sepúlveda, nascido a 4 de Outubro de 1949 na cidade de Ovalle, província de Limarí (Chile), é um dos nomes maiores da literatura actual, e também um dos mais polémicos enquanto cidadão política e socialmente interveniente, sendo talvez aquele que hoje em dia melhor representa o conceito de “artista empenhado”. Antes de ser escritor a tempo inteiro fez um pouco de tudo, de encenador e taxista a jornalista, activista do Greenpeace e guarda costas de Salvador Allende, e a sua vida polémica e aventureira coloca-o num panteão muito particular de artistas (não somente escritores) que conta com nomes tão importantes como Ernest Hemingway, Paul Gauguin, Jack London, Hermann Melville, Joseph Conrad ou Robert Louis Stevenson, entre outros. Também como activista político foi (e continua a ser) polémico dentro dos meios políticos e outros que tem apoiado, dado que, como pensador independente, muitas vezes entrou em conflito com os grupos, partidos e ideologias que, de acordo com a mentalidade totalitária de alguns deles, devia apoiar incondicionalmente. A sua curiosidade intelectual leva-o ainda hoje a dedicar-se também ao jornalismo e à realização de cinema, porém foi e é na escrita pura que Sepúlveda conquistou a atenção internacional, com mais de 15 milhões de livros vendidos em todo o mundo e traduzidos em inúmeras línguas.

Luis Sepúlveda tornou-se membro da Juventude Comunista em 1964, enquanto se licenciava em encenação teatral²⁷⁸. No entanto, as fricções com a ideologia soviética cedo transpareceram. Depois de ganhar uma bolsa de estudo de cinco anos para estudar na Universidade Lomonosov em Moscovo em 1969 é expulso ao fim de apenas cinco meses por suposto (segundo a “versão oficial” das autoridades) “atentado à moral proletária” (Sepúlveda terá ido a uma festa

²⁷⁸ Em entrevista a Marcia Scantlebury, em *El Sábado*, de Setembro de 2002, Sepúlveda é muito directo: “Mientras mira el humo de su delgado cigarrillo de tabaco negro, se confiesa afortunado por haber nacido «rojo, profundamente rojo». Confiesa las huellas que dejaron en su formación Gerardo, el abuelo paterno, «un anarquista andaluz maravilloso y un tío que fue voluntario en las Brigadas Internacionales en España y cuyo único patrimonio fue una foto donde aparece con Hemingway». En 1964 ingresó a la Jota, lo expulsaron en 1968 y luego pasó a militar en una fracción del Partido Socialista llamada Ejército de Liberación Nacional («los helenos»)." (Sepúlveda, 2002: 2)

na companhia da mulher de um alto funcionário do Politburo soviético, o que não era hierárquica e socialmente aceitável), expulsão que terá sido na verdade devida aos contactos que Sepúlveda mantinha com dissidentes soviéticos. Esta expulsão culminará no Chile com uma segunda expulsão, desta vez da Juventude Comunista, o que terá originado a adesão do escritor ao Partido Socialista Chileno, sendo nessa altura que se torna também membro da guarda pessoal do democraticamente eleito Presidente Salvador Allende. Por essa altura, início dos anos 70, já Sepúlveda ganhara (em 1969) um importante prémio, o “Prémio Casa das Américas” pelo seu primeiro livro publicado, *Crónicas de Pedro Nadie*. Porém, as inúmeras vicissitudes da sua vida irregular fizeram com que o escritor só publicasse outro livro 17 anos mais tarde, *Los miedos, las vidas, las muertes y otras alucinaciones* (1986).

As maiores vicissitudes de Sepúlveda começaram com o golpe militar do general Augusto Pinochet a 11 de Setembro de 1973, que o levou ao poder em 1974, com o qual imporá até 1989 uma brutal ditadura militar, mantendo-se mesmo depois dessa data (quando é forçado a entregar democraticamente a Presidência por plebiscito popular) ligado ao poder através do controlo das Forças Armadas. Nesse fatídico dia 11 de Setembro de 1973 Luís Sepúlveda estava destacado no Palácio de La Moneda como guarda-costas de Allende, e, embora tendo sobrevivido ao ataque ao palácio, foi preso durante dois anos e meio. Porém, graças à pressão da secção alemã da Amnistia Internacional deixou a prisão de Temuco e passou ao regime de prisão domiciliária, da qual facilmente escapou para viver clandestinamente durante um ano ainda em território chileno. Sepúlveda, ainda que clandestino, não era homem para permanecer quieto muito tempo, e juntamente com um amigo formou um grupo de teatro que se converteu numa das primeiras organizações culturais chilenas a contestar a propaganda e a denunciar a brutalidade fascista do regime.

A polícia secreta conseguiu assim facilmente descobrir o escritor, sendo este desta vez condenado a prisão perpétua, por traição e “actividades subversivas”. No entanto a pena foi rapidamente reduzida para 28 anos de prisão e logo para 8 anos de exílio mais uma vez graças à ajuda da secção alemã da Amnistia Internacional.

Mas as aventuras de Luis Sepúlveda ainda estavam apenas a começar. Em 1977 é autorizado pelo regime a viajar para a Suécia, onde supostamente

iria leccionar literatura espanhola. Na viagem, durante uma paragem técnica em Buenos Aires, fugiu do avião e refugiou-se no Uruguai, passando depois pelo Brasil e pelo Paraguai, de onde teve de partir novamente devido ao regime ditatorial desse país, para por fim se instalar em Quito, capital do Equador, a convite de um amigo, Jorge Enrique Adoum. Nesta cidade dirigiu o teatro da Alliance Française e fundou uma companhia teatral. Sepúlveda encontrou ainda tempo para viver durante sete meses com os índios Shuar, participando numa missão de estudo da UNESCO que tinha como objectivo estudar o impacto da colonização na forma de vida desse povo.

Em 1979 alistou-se nos guerrilheiros sandinistas, na Brigada Internacional Simon Bolívar, que lutava contra a ditadura de Anastácio Somoza, e depois da vitória da revolução sandinista trabalhou como repórter. Durante estes anos de combate contra as várias ditaduras que conheceu, Sepúlveda foi recolhendo o material que mais tarde daria aos seus livros a sua tão característica combatividade e empenho político. Esse dia já não estava longe, mas Sepúlveda ainda tinha mais alguns combates para travar.

Em 1982 o escritor muda-se para Hamburgo, Alemanha, em parte por causa da admiração que tinha pela literatura alemã (cuja língua aprendera na prisão), sobretudo por escritores da época romântica como Novalis e Hölderlin, mas também pela ajuda e admiração que recebera desse país em diversas ocasiões. Em Hamburgo chegou mesmo a sobreviver durante algum tempo como motorista de táxi, mas logo é contratado como repórter e viaja pelo Brasil e por África com frequência como correspondente de guerra, nomeadamente da revista alemã *Der Spiegel*, que o contrata para cobrir a guerra de libertação colonial em Angola. Nesse mesmo ano de 1982 começa também a sua ligação activa ao movimento ecologista Greenpeace, que duraria até 1987, quando a sua actividade de escritor é finalmente relançada, alcançando de imediato grande sucesso. A ligação do escritor à Greenpeace, que se estendeu à actividade de marinheiro num dos navios da organização, esteve aliás na base de muitas das suas obras mais empenhadas em causas ecológicas, nomeadamente no livro mais conhecido do escritor, *O Velho que Lia Romances de Amor* (1989), que Luís Sepúlveda dedica ao seu amigo Chico Mendes, o mais notório defensor da floresta amazónica. A partir desse livro sucedem-se outros com regularidade,

fruto de tantos anos de observação activa e passiva da violência política contra povos inteiros, minorias étnicas e até contra a própria natureza.

Em 1996, Sepúlveda muda mais uma vez de país e fixa residência em Gijón, Espanha, onde vive actualmente, e onde escreverá, ainda em 1996, aquele que, embora destinado fundamentalmente a crianças e jovens, é o seu segundo livro mais conhecido, apreciado e vendido, a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, pequena novela que é um resumo poético de todas as suas preocupações políticas, sociais, ecológicas e humanas, mas igualmente da sua independência de espírito que sempre se recusou a deixar-se prender em ideologias totalitárias, mesmo que estas fossem oriundas da ala política da esquerda que claramente professa.

Em Gijón, já célebre e influente, Sepúlveda fundou o Salão do livro ibero-americano, destinado a promover o encontro de escritores, editores e livrarias latino-americanas com os seus parceiros europeus, actividade que vai ao encontro daquilo que sempre professou enquanto escritor empenhado na solidariedade entre povos e no reforço das culturas não hegemónicas, nomeadamente as das Américas do hemisfério sul, cujas ditaduras tanto tem combatido. Graças ao seu talento e à sua vida singular, o escritor é frequentemente requisitado para encontros, colóquios e feiras do livros em todo o mundo, e os seus livros já venderam mais de 15 milhões de exemplares e conquistaram importantes prémios, como o "Prémio Gabriela Mistral de Poesia" (1976), o "Prémio Rómulo Gallegos de Novela" (1978), o "Primer Prémio de Novela Corta Juan Chabás" (1990), o "Prix France de Culture" (1992) e o "Prémio Internazionale Ennio Flaiano" (1993), o "Prémio Terra" (1999) e, mais recentemente, o "Prémio Primavera de Novela" (2009), entre outros. Para além de escritor, jornalista e actualmente colunista na net (onde escreve num blog ligado à revista *Le Monde Diplomatique*), Sepúlveda dedicou-se também, como referimos, ao cinema, tendo assinado quatro filmes, dois deles como realizador, e todos como colaborador literário ou argumentista. O sucesso de alguns dos seus livros levou já a algumas adaptações destes para a película, sendo uma das mais conhecidas e apreciadas a adaptação para desenhos animados da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* pelo estúdio italiano Lanterna

Magica, na qual o próprio escritor dobra a voz de um dos personagens (o Poeta, naturalmente²⁷⁹).

A ligação do escritor a Portugal é bastante forte, não só pelos laços naturais de uma língua e uma cultura próximas da Espanhola e das Américas do Sul, como pela proximidade física desde que Sepúlveda se instalou em Espanha, e ainda pela admiração que os leitores portugueses sempre demonstraram pela sua obra. Outro ponto de contacto com o nosso país era José Saramago, recentemente falecido, mas cuja proximidade espiritual e ideológica, bem como o seu empenhamento e activismo social (tal como Sepúlveda, não avesso a polémicas), o aproximavam bastante do escritor chileno²⁸⁰. Aliás, ambos acabaram por se refugiar em Espanha, mesmo se por razões completamente diferentes, e em locais completamente afastados um do outro.

Não existindo biografias exaustivas sobre Luis Sepúlveda em forma de livro, a melhor forma de conhecermos melhor o escritor, para além de lermos os seus livros²⁸¹, é ler as entradas do seu blog e consultar algumas das inúmeras entrevistas que tem concedido, mesmo se, enquanto jornalista, Sepúlveda lamenta o cada vez menor nível cultural dos jornalistas actuais, que não se preocupam em estudar previamente o assunto em causa, ou mesmo a pessoa do entrevistado²⁸².

Sepúlveda posiciona-se claramente à esquerda do espectro político, esquerda da ala mais combativa e revolucionária, na senda de figuras como Ernesto Che Guevara, que nunca foram burocratas seguidores dos ditames de

²⁷⁹ *La gabbianella e il gatto* (1998), cor, 75'. Realização de Enzo D'Alò, com as vozes de Luis Sepúlveda, Carlo Verdone, Antonio Albanese e Melba Ruffo.

²⁸⁰ Na página de 18 de Junho de 2010 do blog “Columnas de Luis Sepúlveda – Carne de Blog”, do escritor chileno, entrada intitulada “Un hombre llamado Saramago” podemos ler o seguinte elogio fúnebre: [...] “José Saramago entendía la solidaridad como un hecho consustancial a vivir, nadie se jugó tanto por tantas causas justas y en tan poco tiempo. Los que alguna vez lo invitamos a Chiapas, a los campamentos del Tinduf, a la Araucanía, a cualquier territorio del continente americano donde se precisara, no un mensajito esperanzador carente de médula, sino un discurso fuerte sobre los derechos humanos, la justicia y la dignidad de los pobres, sabíamos que lo más probable es que aceptara, poniendo en juego su propia salud y su precioso tiempo de escritor enorme.” [...] “Será dura y difícil la senda de los preocupados por la ética sin la presencia de José Saramago. Será duro saber que no está cuando precisemos de su voz alentadora en las mil batallas pendientes contra un sistema feroz. Pero sé que una voz en nuestras conciencias, en los momentos de dudas o peligros, nos recordará que con nosotros todavía sigue el ejemplo de ese hombre, de ese hombre llamado Saramago.”

²⁸¹ Embora como vimos a escrita de Sepúlveda seja bastante baseada nas suas vivências, e junte por vezes o jornalismo à ficção, um dos seus trabalhos em particular é bastante autobiográfico, e a ele recorreremos para a análise do conto: *As Rosas de Atacama* (2011).

²⁸² [...] “Dejé que me pusieran el micrófono, el camarógrafo mostró los dedos, cuatro, tres, dos, uno, y la periodista empezó la entrevista, breve, total es para la televisión. – ¿Quién es usted y por qué lo premiaron? Una pregunta doble merece una respuesta meditada, así que me presenté como un escritor lituano, autor de una novela cuyo argumento resumí: un hombre sufre muchas traiciones, va a dar a la cárcel, pasa varios años en las peores condiciones, se fuga, y como no olvida ni perdona a quienes le ofendieron consagra su vida a la venganza. La joven periodista se despidió, ni un solo segundo se preocupó por la mirada atónita de Kapuscinsky, y lo más seguro es que esa entrevista haya sido vista por mucha gente que tiene derecho a ser responsablemente informada, pero ese derecho está en peligro pues la precariedad en que ha caído el periodismo hace que nadie sea responsable de lo que se escribe, dice, o emite.” [...] (página de 1 de Junho de 2009 do blog “Columnas de Luis Sepúlveda – Carne de Blog”, do escritor chileno, entrada intitulada “¿Quién es usted?”).

Moscovo. Aliás, as tensões entre Sepúlveda e o Politburo da ex-URSS foram, como afirmámos, reais, e até esperadas, se tivermos em conta a independência de pensamento de Sepúlveda, pensamento mais humanista e socialista em geral do que pensamento dependente de ordens de partidos ou de grupos ideológicos fechados²⁸³. No entanto, a velha ideia de que é a esquerda política a única detentora da ética, da cultura e dos melhores ideais humanistas, ainda persiste na sua filosofia política, típica de quem tinha 20 anos no final dos anos 60, época das maiores convulsões políticas do pós-Guerra na Europa e não só²⁸⁴, e um certo romantismo na sua “Weltanschauung” produz uma sensação de vistas curtas num homem que, aparentemente, as tem tão largas.

Exemplo dessa estreiteza, para além da velha dicotomia esquerda / cultura *versus* direita / tecnocracia, é a visão que Sepúlveda tem dos pobres e desfavorecidos, estes sempre solidários, honestos e bons, enquanto os ricos ou favorecidos são estruturalmente maus, desonestos, imunes à beleza, só pensando no dinheiro em detrimento dos valores humanos, éticos e até ecológicos²⁸⁵. Uma visão estreita, que nos traz à memória não só clichés propagandísticos comunistas (ideologia que porém Sepúlveda condena várias vezes – na forma de apoio a dissidentes, resistentes e fugitivos do Bloco de Leste – nas suas crónicas, embora critique o sistema e não a ideologia *per se*), como também algumas utopias já herdadas de Rousseau²⁸⁶, e sabemos hoje como são encantadoras – e perigosas – as utopias quando manejadas por homens decididos a pô-las em prática à força.

A própria posição de Sepúlveda enquanto escritor “engagé” e os seus heróis literários (entre os quais Emílio Salgari e Ernest Hemingway²⁸⁷), quase

²⁸³ É aliás essa independência de pensamento, essa filosofia do Homem enquanto ser capaz de justiça, paz, tolerância e amor, que permite que uma obra tão empenhada em várias questões políticas e sociais como é a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* não seja um mero panfleto ideológico, nem sequer algo próximo do conceito propagandístico da “agit-prop”.

²⁸⁴ O “Maio de 68”, a Guerra do Vietname, e muitos outros movimentos e eventos da época foram sentidos e tiveram repercussão em muitas partes do mundo que não apenas as directamente envolvidas ou afectadas. Aliás, a ligação dos intelectuais às esquerdas revolucionárias já tivera expressão real na Guerra Civil de Espanha (1936-39), quando às Brigadas Internacionais se juntaram nomes como os de Hemingway. No entanto, o património cultural das direitas, e até dos fascismos europeus contou com figuras tão importantes como Casella, Ezra Pound, Salvador Dalí, Céline, etc.

²⁸⁵ Como se poderá verificar pelos exemplos de escritos e declarações de Sepúlveda apensos a este capítulo.

²⁸⁶ Embora Rousseau não tenha sido o criador do “Mythe du Bon Sauvage”, tendo esta ideia surgido dois séculos antes com a descoberta das Américas, foi no entanto um dos seus maiores impulsionadores: “*Si j’étais chef de quelqu’un des peuples de la Nigritie, je déclare que je ferais élever sur la frontière du pays une potence où je ferais pendre sans rémission le premier Européen qui oserait y pénétrer*”. Em obras como *Discours sur les sciences et les arts* (1750) e *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* (1755), que tiveram um enorme impacto na sociedade e no pensamento filosófico do Iluminismo (e que ainda hoje, como demonstra Sepúlveda, se fazem sentir), Rousseau desenvolve a ideia de que “*La nature a fait l’homme heureux et bon, mais la société le déprave et le rend misérable*”. Substituíamos “sociedade” por “sistema capitalista”, e obteremos uma porção significativa da argumentação social e política de Luis Sepúlveda. Mas já em 1717, com *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe (1660-1731) expusera essa ideia na forma de uma novela de aventuras, Defoe que é de certo modo o pai de Salgari e de outros escritores que Sepúlveda admira.

²⁸⁷ Ver outros exemplos citados neste capítulo.

todos eles também “engagés”, quer na via, quer na literatura torna o termo cúmplice de uma acusação surda àqueles que, como Nabokov, sempre se recusaram a aliar-se a grupos e causas de qualquer tipo, enquanto literatos, mas que nunca hesitaram em fazer ouvir a sua voz enquanto cidadãos livres contra fenómenos que o próprio Sepúlveda seria o primeiro a denunciar²⁸⁸.

O escritor chileno é um homem cheio de contradições, admirador e contestatário do comunismo, crítico da modernidade e da tecnologia que julga ser responsáveis pelos males ecológicos do planeta²⁸⁹, mas servindo-se dela (ao fim e ao cabo, o fabrico do papel dos seus livros, publicados aos milhões, não faz menos mal às florestas e à atmosfera do que muitas outras actividades humanas), etc. No entanto, e tal como em muitos outros artistas, mesmo aqueles supostamente simples na imagem exterior que dão ao mundo – como Sepúlveda – talvez o que parece simples mais não seja do que uma máscara destinada a enganar incautos e indivíduos de má-fé. Talvez a aparente simplicidade básica do pensamento de Sepúlveda sejam as suas borboletas de Nabokov, uma forma de conseguir abarcar – reduzindo-o a proporções humanas, observáveis e fáceis de controlar – a grandiosidade *demasiadamente* infinita de um Universo que parece ignorar o Homem, os seus sonhos, desafios e lutas.

Para compreender melhor o pensamento de Luis Sepúlveda, nomeadamente o que respeita à ligação da escrita (e da arte em geral) com a vida, seleccionámos algumas declarações do autor expressas em livros não ficcionais²⁹⁰ e entrevistas, ou ainda oriundas do seu blog “Carne de Blog”.

²⁸⁸ A esse respeito, e situando-se ainda assim Nabokov – apenas do ponto de vista literário – no extremo oposto de Sepúlveda, consulte-se a excelente recolha de entrevistas do escritor, em várias das quais Nabokov afirma coisas como “Permita-me dizer que transpus a “distância estética” à minha maneira, com essas acusações definitivas do totalitarismo russo e alemão que são os meus romances *Convite para uma Decapitação* e *Bend Sinister*” ou “[...] prefiro aceitar apenas uma forma de poder: o poder da arte sobre o lixo, o triunfo do mago sobre o brutamontes.” (Nabokov, 2005: 187 e 213). O mesmo Nabokov que diz, noutra passo do livro: “[...] sabe, parece absurdo, mas no ano passado fui convidado para fazer a cobertura de uma convenção política em Chicago na companhia de dois ou três outros escritores. Não fui, naturalmente, e continuo a acreditar que deve ter sido uma espécie de partida da *Esquire*, convidar-me, a mim, que sou incapaz de distinguir um democrata de um republicano e que odeio multidões e manifestações.” (Nabokov, 2005: 155-156). Não por acaso, um dos escritores que Nabokov despreza, considerando-o como um “escritor de livros para rapazes” (ibidem: 64), e que Sepúlveda elege como modelo, é Hemingway.

²⁸⁹ Os motores fora de borda são citados num dos exemplos deste capítulo como devendo ser proibidos dados os estragos que causam à fauna marítima, quando o Greenpeace, no qual Sepúlveda trabalhou, usa os mesmo motores fora de borda nos seus “zebrós” contestatários.

²⁹⁰ Como o já citado *As Rosas de Atacama* (2000), título original *Histórias Marginales*. Tradução do castelhano por Pedro Tamen, ed. Porto Editora (2011).

Sobre a escrita e o escritor:

“[...] o desejo de conhecer e contar a história de cada uma das vítimas, de nos agarrarmos à palavra como único esconjuro contra o esquecimento, de contar, de nomear os factos gloriosos ou insignificantes dos nossos pais, amores, filhos, vizinhos, amigos, de fazer da vida um método de resistência contra o olvido, porque, como notou Guimarães Rosa, narrar é resistir.” (Sepúlveda, 2011: 8)

“Decididamente, a mim não me interessam os heróis das vitórias. Decididamente, a mim não me interessam os heróis de mármore. Mas interessam-me, sim, os *cavatori* pendurados de alturas de pesadelo ou esmagados pelo peso às vezes infame da arte.” (ibid.: 67)

“Um homem chamado Vidal. Vidal Sánchez. Brecht tinha razão quando escreveu: “Há homens que lutam toda a vida; esses são os imprescindíveis.” (ibid.: 72)

“Nas Caraíbas encontrei-o [a Hemingway] em todos os pescadores de olhos azuis e invictos, azuis não por causa de sangue anglo-saxónico, antes tingidos da cor do mar e das desgraças. Todos os dias o saúdo, e todos os dias o Papá Hemingway me responde indicando-me que o ofício de escrever é um trabalho de artesanato. Saúdo-o e digo-lhe que os seus conselhos são para mim mandamentos: “Pára de escrever só quando souberes como continua a história. Lembra-te de que podem escrever-se excelentes romances com palavras de vinte dólares, mas o mérito está em escrevê-los com palavras de vinte centavos. Nunca te esqueças de que o teu ofício é apenas uma parte do teu destino. Uma risca a menos não altera a pele do tigre, mas uma palavra a mais mata qualquer história. A tristeza resolve-se no bar, nunca na literatura.” (ibid.: 104)

“Detesto falar de mim porque nunca quis ser um personagem, mas, que diabo, suponho que um escritor tem de enfrentar a sua própria vida.” (ibid.: 111)

“A fria solidão do Cabo de Peñas é um pretexto para conviver nas associações operárias. Olha a maravilha!, dirão os profetas da modernidade. Mas nas Astúrias a tradição anda a par com a cultura universal, e a ideia de progresso não se concebe à custa de vítimas.” (ibid.: 112)

“Cavaleiro das Artes e das Letras em França, Don Pancho não sente qualquer inclinação pelas academias. Lembro-me de uma ceia em Saint-Malo, justamente entre académicos, em que um vizinho de mesa partiu uma chávena de caldo. Don Pancho guardou a asa e, mais tarde, colocando-a como um anel, disse-me: “É uma arma marinheira, nunca se sabe o que pode acontecer nestes ambientes.” (ibid.: 118)

“Preocupado, perguntei-lhe se se sentia mal, e com a sua resposta ensinou-me a mais contundente das verdades: “Voltámos à pátria, percebes? A nossa língua é a nossa pátria.”²⁹¹ (ibid.: 137)

Da resumida lista de declarações próprias e alheias (estas evidentemente feitas com o beneplácito tácito do escritor) acima exposta, podemos deduzir cinco princípios de escrita e ética artística importantes para Sepúlveda:

²⁹¹ Esta frase evoca inevitavelmente um escritor completamente diferente: Pessoa. Curiosamente, outros momentos há em que Sepúlveda se aproxima do escritor português, que desconhecemos ser-lhe ou não a escrita familiar mas que, certamente, se coloca num registo ficcional e poético muito distante do do escritor chileno. “O poeta é um fingidor” ressoa estranhamente na resposta de Sepúlveda a Alejandra Costamagna: “Además, hay que saber escribir con registros distintos al tuyo porque la literatura es la forma más dulce de mentir. En realidad es la única forma de mentir aceptable. Entonces, ¿los escritores son unos mentirosos? – Los escritores somos inventores de mentiras, pero no de engaños.” (Sepúlveda, 1999: 5)

1. A força da palavra, nomeadamente a da palavra escrita é ímpar, e “escrever”, no sentido mais nobre pelo qual Sepúlveda interpreta o verbo, significa “resistir”.
2. O escritor deve não só estar do lado dos oprimidos, mas também fazer da sua luta o motor dos seus esforços criativos. A arte pode ser ela própria mais uma opressão.
3. As academias e o mundo elitista da literatura, em geral, não interessam ao verdadeiro escritor. São exemplos do mesmo tipo de mundo que este combate na sua arte.
4. A modernidade e o progresso desenfreados, quando considerados valores por si mesmos, estão associados ao mal, à desumanização do Homem. A escrita é a destilação do contacto e das vivências humanas, nomeadamente, como já foi dito no ponto 2, do contacto entre o artista e os deserdados deste mundo:
5. Não obstante os pontos anteriores, existe um *ofício* de escrita²⁹² que convém separar do resto, ou seja, da vida. *Métier oblige*.

Talvez acima de tudo quanto foi dito acima, esteja a peculiar atitude de Sepúlveda em relação ao peso da literatura na sua vida. Não obstante dar ao ofício uma importância quase “religiosa”, de salientar repetidamente as peculiaridades ambientais do acto de escrever na sua perspectiva pessoal, de ter escrito inúmeros livros e artigos, enfim, de fazer da escrita o seu modo de vida, o escritor descarta ao mesmo tempo essa literatura quase com desdém, afirmando que na sua vida existem coisas mais importantes do que escrever, nomeadamente a contribuição política e social para as mudanças que pretende ver implementadas (não esqueçamos que Sepúlveda considera que a literatura

²⁹² A esse respeito, diz-nos Kundera: “O romancista do nosso século, nostálgico da arte dos antigos mestres do romance, não pode voltar a atar o fio onde este foi cortado; não pode saltar por cima da experiência imensa do século XIX; se quiser fazer sua a liberdade desenvolva de Rabelais ou Sterne terá que a reconciliar com as exigências da composição” (Kundera, 1994: 23). As “exigências da composição”, ou seja, o momento em que a *ética*, ou qualquer outra consideração extra-literária, extra-formal, encontra a *estética*.

*não tem capacidade para mudar o mundo*²⁹³). Não obstante já ter citado inúmeras declarações retiradas de entrevistas, Sepúlveda revela-se mais a esse respeito numa entrevista concedida à *Revistateína*, entrevista da qual será elucidativo transcrever alguns passos. O entrevistador, Alberto Torres Blandina reconhece logo de início, na apresentação que faz, que não sabe se Sepúlveda deve ser considerado primeiro um escritor e depois um “trotamundos”, se o contrário:

“Su autor, el chileno Luis Sepúlveda (Ovalle, 1949), es un trotamundos y un escritor - imposible determinar el orden de esos dos factores [...]”²⁹⁴ (Sepúlveda, 2007b)

Pormenores do ofício são revelados, notando-se mais uma vez a influência predominante de Hemingway, que neste caso faz jus à sua alcunha de “Papá Hemingway”. Mas o mais notável é a última frase do escritor, na qual afirma que pretende escrever o menos que possa para poder viver ao máximo. Não obstante os livros de Sepúlveda serem em geral curtos (também pelo reconhecimento do autor dos limites da atenção nos dias de hoje), Sepúlveda dá a entender que gasta imenso tempo nos mesmos, não somente a escrever, mas mais ainda a rever e corrigir:

“Antes de todo... ¿qué puedes decirnos del Sepúlveda narrador? Ahí van ciertos detalles de oficio: me gusta levantarme temprano y escribir en lo que es la parte creativa por las mañanas. Escribo a mano en mis moleskines (como las puse de moda los fabricantes tuvieron la gentileza de obsequiarme una caja de las magníficas libretas), luego paso al ordenador, y esa ya es una primera corrección. Soy amante del buen vino y del buen whisky irlandés, pero cuando estoy metido en una novela no bebo una gota ni antes ni durante el trabajo (ley de Hemingway). Corrijo mucho, tardo en entregar los originales, soy la pesadilla de mis editores pues he retirado libros que estaban en imprenta porque de pronto descubrí que algo faltaba o sobraba. Y trato de escribir lo menos que pueda y de vivir al máximo.” (ibid.)

²⁹³ Uma conclusão aparentemente pessimista e terra a terra de um escritor facilmente tomado por um utópico, cujos livros partem em geral (ou passam por) de premissas ligadas à denúncia de vários dos males que afectam o nosso mundo, como se, de facto, a literatura pudesse contribuir para modificar o “status quo”. No entanto, Sepúlveda não está só nesta opinião. W. H. Auden, citado por Steiner, que com este se identifica, pensava o mesmo: “A matemática pura, a poesia, a especulação filosófica e certos modos artísticos são desinteressados. Existem, magnificamente, sem qualquer utilidade. Não alimentam nem preservam a sobrevivência bio-social, a não ser num sentido metafórico (sendo que a própria metáfora é um enigma crucial). Só uma retórica falaz poderá sustentar que estas operações puras concorrem para fins darwinianos ou pacificam o mundo. W. H. Auden gostava de lembrar que os poemas «não fazem nada acontecer». Como eu próprio faço questão de sublinhar, ao longo desta autobiografia.” (Steiner, 2009: 136-137)

²⁹⁴ Mas não esqueçamos a afirmação de Sepúlveda, citada atrás, de que não pretende ser uma personagem dos seus próprios livros.

Mais adiante na entrevista, Sepúlveda torna a afirmar novamente que a agitação política lhe é mais importante do que a literatura:

“Aunque esta novela nace de mi experiencia amazónica, no fui ni salí de ahí con la meta de escribir una novela. Por entonces tenía asuntos más importantes que la literatura; por ejemplo partir a Nicaragua, hacer lo que se debía hacer y salir vivo, seguir viviendo donde fuera posible.” (ibid.)

Igualmente importante é o passo seguinte relativo ao papel do escritor na narração. A história assume-se como o protagonista, e o arsenal técnico do escritor deve servir essa história e não ser apregoada ao leitor, e nesse arsenal técnico cujo papel deve permanecer na sombra – fenómeno inusitado num escritor cujas ideias sobre o mundo são tão evidentes na sua obra – Sepúlveda inclui o “seu ponto de vista”:

“Si algo tenía claro, es que el narrador sería la selva. Como todos quienes escribimos, tengo una idea muy personal de cómo hacer literatura. Para mí lo primordial es la historia que quiero contar, y todo - mi cultura, mis conocimientos antropológicos, botánicos, mis lecturas o la cancha, que es el conjunto de trucos del oficio que una va conociendo con los años de circo -, todo, no es más que una lista de elementos funcionales y al servicio de la historia. La historia es la que manda, y la hacen los personajes, no las virguerías plumíferas del autor (esto es ser esencialmente cervantino) ni su punto de vista. Así que, partí de ahí, y lentamente se me impuso otra idea: no quería escribir una tarjeta postal de la Amazonia, una suerte de invitación a conocer ese mundo verde y, visto de fuera, *exótico*.” (ibid.)

O cuidado com o evitar da visibilidade excessiva do autor, ou seja, uma perspectiva antropológica, é novamente relevado mais adiante:

“En las correcciones, sobre todo trabajé para eliminar cualquier intromisión del autor que enturbiara a los personajes, y así hasta que conseguí lo que quería: una novela de la selva.” (ibid.)

Outra confissão que atravessa várias vezes o discurso de entrevistado de Sepúlveda, e obviamente o tom nostálgico de muitas das suas histórias, é a de ser um romântico, em cuja formação intelectual o romantismo alemão foi predominante. Dado o afastamento dos escritores citados das preocupações sociais e políticas de Sepúlveda (não só devido à época em que escreveram mas principalmente ao facto de serem alemães – geográfica e politicamente predominantes – e, pelo carácter, visionários poéticos profundamente eivados de uma visão do mundo completamente afastada de problemas terrenos), os

nomes de Hölderlin²⁹⁵ e Novalis²⁹⁶ parecem, à primeira vista, deslocados num admirador de Hemingway. Porém, o utopismo socialista de Sepúlveda e, em geral, os anseios da sua geração visionária, transportam um pouco desse romantismo germânico, se bem que esqueçam o *lado negro* (a loucura, a noite, os temas sombrios e fantasmagóricos, as características proto-góticas dos temas e ambiências evocados). Mais extraordinário ainda é Sepúlveda considerar Novalis como o “pai do conto moderno”²⁹⁷:

“El dardo impregnado de *curare* debía ser silencioso, para no perturbar así el reposo de ese gran animal que era el aire. Entre la explicación física y la última me quedo con esta, porque me siento un romántico muy humildemente ligado a la herencia de otros románticos como Hölderlin, “El hombre cuando piensa es un mendigo y cuando sueña es un dios”, o Novalis, el gran padre de la novela moderna, “Para hacer cantar a la humanidad basta con dar el primer tono”. [...]” (ibid.)

Um outro passo fundamental desta entrevista é o que se refere à questão do espaço, espaço físico no qual os personagens se movem. Sepúlveda, não desdenhando o papel desse espaço, dá muito maior importância às personagens e aos seus conflitos e paixões. O nome de Brecht avulta naturalmente nesta questão, nomeadamente com uma das obras mais emblemáticas do seu acervo, também um dos símbolos da “*Gebrauchsmusik*” tal como praticada por Hindemith: a peça didáctica (“*Lehrstück*”) *Baden-Baden*:

²⁹⁵ Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843). Poeta e romancista alemão, foi muito influenciado pelo espírito dionisíaco da Grécia antiga e pelas forças da Natureza, desenvolvendo uma obra lírica estranhamente trágica, que embora não reconhecida em vida, o colocaria depois da morte entre os maiores escritores germânicos. A partir de 1805 desenvolveu uma insanidade mental (considerada na altura como loucura, se bem que hoje não haja certezas sobre a sua condição efectiva) que carregaria até à sua morte, apenas com breves períodos de lucidez.

²⁹⁶ Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, mais conhecido pelo pseudónimo Novalis (1772-1801). Um dos mais notáveis da primeira geração de escritores românticos alemães, profundamente influenciado quer pelas ideias da Revolução Francesa quer por obras de Goethe tais como *Wilhelm Meister*, precursora do movimento romântico alemão. Novalis ficou conhecido sobretudo como poeta (*Hinos à Noite*, 1800), tendo deixado dois romances inacabados devido à sua morte precoce aos 28 anos. Esta e a sua obra lírica transformaram Novalis num dos nomes mais influentes do jovem romantismo alemão.

²⁹⁷ Em castelhano, “novela” pode ser traduzido como “conto”, mas também como “novela”, termo pouco usado em português (a não ser em contextos televisivos ou mais mundanos, em que significa o mesmo que “folhetim”, ou seja, uma história dividida em inúmeros pequenos episódios). Novela, neste contexto, será um conto longo, ou um pequeno romance, qualquer coisa intermediária entre os dois, normalmente focados num único personagem ou numa única linha narrativa. Obras como *Tonio Kröger* (1903), ou *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, são frequentemente colocadas nessa categoria.

“Es interesante lo del espacio como punto de partida, como imán que lo atrae todo. Alguna vez lo intenté como dramaturgo, pero siempre los personajes en tanto síntesis de las pasiones humanas, se impusieron al espacio. Por otra parte, creo que si reemplazo Elsinor por Gijón o Valparaíso, el drama de Hamlet no varía en nada. Mucho antes de que Grotowsky formulara sus teorías teatrales, Aristófanes proponía que los actores no abrieran los ojos en escena, inventó la caja negra sin saberlo para que ni una gota de pasión escapara de los límites del personaje. Luego Brecht, al definir su *V-Effekt* (muy mal traducida como Teoría del distanciamiento), proponía, sugería, y en el Berliner Ensemble ordenaba, que el espacio físico desapareciera para dejar lugar al espacio histórico. Su *Pieza didáctica de Baden Baden* es tal vez la mejor lección de teatro formulada por un dramaturgo. Digo todo esto para, sin desmerecer esa posibilidad del espacio como centro magnético, decir que para mí los libros empiezan a funcionar, las historias empiezan a funcionar, cuando los personajes se distancian del autor (¡oh, viejo Pirandello!) y son capaces hasta de determinar los espacios en los que quieren moverse, actuar, y se imponen a la dictadura organizativa y dramaturgia del autor.” (ibid.)

A recusa do poder total do autor sobre as suas personagens, explicitado no passo seguinte, pode ser considerado um reflexo do repúdio de Sepúlveda em relação a todas as formas de poder exercido totalitariamente, ou seja, mesmo no contexto ficcional da sua própria dramaturgia interior (como na dramaturgia da sua vida exterior), o escritor recusa a possibilidade de se tornar um Deus onipotente, seja ele o do Olimpo grego ou o do Céu cristão, que joga arbitrariamente com os mortais, puxando a seu bel-prazer os cordelinhos da vida, mas antes alguém que estabelece apenas uma “mecânica aristotélica” inicial, algumas coordenadas menos essenciais: espaço, clímax, etc., deixando o desenlace (esse sim, essencial) a cargo das personagens e da sua mecânica própria:

“En cualquier caso, mantengo una buena relación con mis personajes, basada en un pacto muy simple: ellos me dicen «Vale, aceptamos tu mecánica aristotélica de la creación, tuyos son el planteamiento y el clímax, pero el desenlace, el cómo, cuándo y dónde ocurre el desenlace, nos pertenece». Y la verdad es que me agrada esa fórmula... Al fin y al cabo, lo que queda de los libros son ellos, los personajes, que se meten bajo la piel, ocupan la anatomía del buen lector y, en muchos casos, suplantando los rasgos de personas reales en la memoria del lector.” (ibid.)

Finalmente, a tendência viajante de Sepúlveda, óbvia nos seus livros e na sua vida, é verbalizada noutro momento desta elucidativa entrevista. Jovem demais para viajar, e sem os meios para isso (para viajar da maneira que queria e onde queria, pelo menos), Sepúlveda viaja através dos livros²⁹⁸, nomeadamente dos livros de outros aventureiros reais, como Stevenson, Melville ou London, sendo também de salientar que quase todos os nomes

²⁹⁸ “Acção imaginada contra acção vivida”, que cedo irá ser transformada no seu oposto.

citados, mesmo Verne, tiveram preocupações sociais e políticas que espelharam nos seus livros²⁹⁹:

“Yo quería salir de ahí, y las primeras escapadas fueron mediante los libros: Salgari, Stevenson, Verne, Melville, Jack London.” (ibid.)

“Leí varias veces aquel libro titulado *El chilote Otey y otros relatos*, y de cada lectura salí más sorprendido porque me contaba de personajes que tenían el mismo valor de los personajes de Salgari, que padecían de las mismas canalladas que hacían sufrir a los personajes de Stevenson, que eran tan recios e implacables como el capitán Nemo de Verne, obcecados como los de Melville, nobles como los de London. Y esos personajes estaban en mi país, en los territorios lejanos a los que no llegaba el tren. Y Coloane hizo que me enamorase de una región: la Patagonia.” (ibid.)

Mas o que foi *lido* só atinge a plenitude se se lhe somarmos o que foi *vivido*³⁰⁰:

“Aquel día empezó el resto de mi vida. Algunos escritores a los que respeto sostienen que somos lo que hemos leído. Yo agregó que también somos lo que hemos andado, visto, comido, bebido, amado, sufrido, gozado, reído, llorado.” (ibid.)

Se a filosofia do escritor é relativamente clara, como se pode depreender dos exemplos acima descritos, já a sua posição política é mais ambígua. Embora um homem da esquerda, isso é evidente até pelas declarações inequívocas nesse sentido que em seguida comentaremos, já a sua ligação a grupos, partidos e ideologias é mais complexa. Exceptuando as preocupações ecológicas, cuja expressão nas obras e na ligação activa ao Greenpeace é evidente e sem mácula aparente, já as posições iminentemente políticas (e aqui podemos incluir a posição negativa de Sepúlveda face à Igreja Católica enquanto instrumento de poder e manipulação – danosa, segundo o escritor – das massas populares) se prestam a várias interpretações. Dada a importância que Sepúlveda concede à vida na feitura dos seus livros, da familiar à política, pensamos ser necessária uma abordagem, mesmo que breve, a esta questão em particular.

É um facto a arte dita “empenhada” ter estado sempre ligada, salvo raríssimas excepções, à esquerda política³⁰¹, em particular a partir do momento

²⁹⁹ A ligação de Stevenson e Melville aos povos dos Mares do Sul contra a influência corrosiva e destruidora dos europeus, o interesse pela democracia norte-americana por Verne, a simpatia de Salgari por personagens rebeldes que se insurgem contra o poder colonial inglês, o socialismo empenhado de London, etc.

³⁰⁰ Embora não num contexto cervantino. Sepúlveda não é Dom Quixote, e a vivência real, social, e a literária, andam de mãos dadas. Ou seja, o mundo não é algo que se descobre a partir dos livros, com os resultados inevitavelmente catastróficos das andanças tardias do “cavaleiro da triste figura” pelo dito mundo.

³⁰¹ Até aí, nomeadamente na Rússia, o uso da escrita para acusar problemas sociais e políticos era apanágio dos liberais ou dos estudantes revolucionários, como Dostoiévski. No entanto, alguns dos contos mais acusadores de toda uma sociedade, os de Gogol,

em que, com a Revolução Russa, a divisão entre direita e esquerda (oriunda de outra Revolução icónica, a Francesa) se torna mais clara. A maior parte dos escritos “empenhados” não esquerdistas deveram-se mais aos gabinetes de propaganda e a encomendas específicas nesse sentido, quer por parte dos fascismos quer por parte dos nazis, do que à iniciativa dos artistas. E embora o mesmo tenha acontecido em todos os totalitarismos de esquerda do século XX (provavelmente até com maior ferocidade), não há dúvida de que a iniciativa individual, até de escritores e artistas não directamente ligados a nenhuma facção política em particular, foi muitíssimo maior naqueles que estiveram ligados, mesmo que apenas em espírito, às ideias socialistas e comunistas, como Hemingway, Lorca, Jack London e Steinbeck, entre muitos outros.

Mesmo alguns escritores desligados dessas ideologias, embora liberais como Nabokov, e até, no caso de Thomas Mann, conservadores, face aos totalitarismos horrendos que o século XX viu nascer (o nazi no primeiro caso, o soviético no segundo) escreveram obras que, *grosso modo*, condenaram inequivocamente, a brutalidade e a opressão totalitária. Dado que a verdadeira face do regime soviético só começou a ser desvendada nos anos 60, graças a Khrushchev (ele próprio um dos piores perpetradores do período anterior), o nazismo representou de certo modo o inimigo comum para todos quantos fossem amantes da liberdade e contra a tirania desde 1933 até 1945, salvo os raros artistas apoiantes de Hitler ou Mussolini, cujas obras, precisamente por causa disso, foram consideradas *inválidas* do ponto de vista artístico³⁰².

A ideia de que a esquerda é a única detentora dos valores culturais e que somente ela defende os valores da liberdade e luta contra a opressão deriva em parte deste contexto, e encontra expressão serôdia em Sepúlveda, cujo grande herói é Hemingway, ele próprio escritor, aventureiro e jornalista, combatente na Guerra Civil de Espanha do lado da República, e amante das gentes simples e sofredoras.

Poderemos ter uma ideia geral das ideias de Sepúlveda a partir de algumas declarações retiradas de entrevistas e de “posts” no blog “Carne de

saíram da pena de um escritor místico e um fanático religioso à beira da demência, e mesmo Dostoiévski tratou os mesmos assuntos não só por influência directa de Gogol (o “pai” da literatura russa moderna) como por razões religiosas mais do que políticas, nomeadamente depois da longa prisão a que foi sujeito pela polícia do Czar por agitação e ideias subversivas.

³⁰² Um problema que ainda hoje em dia se coloca, mesmo se Ezra Pound, Céline e outros estão a ser lentamente reabilitados no que à obra concerne, em relação às óperas de Wagner, cuja proibição de execução em Israel continua a ser um tabu pouco ou nada contestado.

Blog”³⁰³, declarações seleccionadas mas que lançam alguma luz sobre estas questões complexas. Significativamente, o blog inicia-se com uma referência ao golpe militar de 11 de Setembro de 1973, que derrubou Allende e colocou no poder Pinochet. Não só por ter estado presente na luta que se desenrolou até ao desfecho final, como pelo que o funesto evento viria a representar para todos os chilenos amantes da democracia, Sepúlveda deu evidentemente ao golpe militar uma importância decisiva na sua vida, tendo sido a partir daí que tudo mudou radicalmente. Doravante perseguido político e exilado sucessivamente em vários países, correrá o mundo e recolherá inúmeras experiências essenciais à sua escrita, que delas desabrochará alguns anos mais tarde com toda a força de uma vivência acumulada à espera do momento certo para eclodir:

“No regresaré jamás a la *profunda América*, a esa región de PPP: palurdos, patriotas y protestantes. Hice el viaje de costa a costa, en coche, en un hermoso Cadillac 72 que compré de tercera o cuarta mano en Chicago y que vendí en San Francisco. Quería conocer el vértigo cinematográfico de la Highway 66, y durante cinco días recorrí lugares miserables, de miseria humana, de ignorancia absoluta, de desconfianza total, de miedo al forastero, miles y miles de poblados-caravanas, chabolas sobre ruedas sin aire, inmovilizados en un atroz presente eterno de estupidez y patriotismo. Miles y miles de sujetos grasientos que no leen otra cosa que la Biblia en versión Walt Disney, pues la original no podrían entenderla, y cuyas chabolas metálicas solamente conocen un adorno: la bandera yanqui. No hay peor viaje que recorrer los Estados Unidos por dentro, que visitar las entrañas de la bestia. Durante aquel viaje, en una gasolinera compré un paquete con 24 banderitas yanquis que usé, de la primera a la última, para limpiarme el culo. Es el único recuerdo grato de ese viaje que no repetiré jamás.” (ibid.)

“Hoy es cuatro de septiembre, hace treinta y cinco años que en un día similar, de primavera en Chile, celebrábamos el triunfo de la Unidad Popular, la victoria electoral de Salvador Allende, del Compañero Presidente Salvador Allende. Todos sabemos como terminó aquella experiencia democrática y socialista a la chilena, y sabemos que, con asco y el vómito luchando por salir, los chilenos deben convivir con sus sátrapas, con los torturadores, con los que hicieron desaparecer personas, asesinaron y robaron a manos llenas. Vomitivo.” (Sepúlveda, 2005: 4 Setembro 2005)

“Nunca comas antes de leer la prensa. Hoy es cuatro de septiembre, aún es verano en España, un país en donde la izquierda debe ser muy ligth y la derecha cada vez más facistoide. Un país donde el acto de pensar o de tener la ingenuidad de iniciar un debate es considerado altamente inconveniente, donde el fútbol, el ciclismo, el tenis, el golf y el automovilismo fórmula uno son las únicas preocupaciones sugeridas. Un país de atletas de bar. Vomitivo.” (ibid.: 4 Setembro 2005)

³⁰³ Blog começado a 4 de Setembro de 2005, em Gijón, onde Luis Sepúlveda reside actualmente.

“Los defensores del “neoliberalismo”, con sujetos como Mario Vargas Llosa³⁰⁴ a la cabeza del grupo de intelectuales orgánicos del liberalismo más inhumano, siempre insistieron en que Chile, bajo la dictadura de Pinochet, se había convertido en un país en donde el individualismo pujante permitía progresar, ganar mucho, muchísimo dinero, y que el modelo económico impuesto a sangre y terror era el futuro, el único futuro posible.” (ibid.: 4 Setembro 2005)

“Recuerdo que cuando era niño me topé muchas veces con un señor que caminaba a grandes trancos, siempre mirando al suelo y con gesto de eterno mal humor. Era don Jorge Alessandri, por entonces Presidente de la República, derechista pero ilustrado.” (ibid.: 15 Agosto 2005)

“[...] la actitud responsable de los votantes de izquierda que dieron su apoyo a la candidata socialista sin embargo de las legítimas y justas cuestiones de principios y de imaginario de país que distancian al socialismo gobernante del socialismo de izquierda.” (ibid.: 15 Agosto 2005)

“Prepara las copas”, dicen desde mi lejano país. Cada vez que algún o alguna miserable se va a criar malvas, abro una botella de buen vino y brindo con la alegría que produce saber que en el mundo hay un hijo de puta menos. Para el sátrapa, para el asesino, el cínico ladrón, el cobarde, el traidor de Pinochet, tengo dispuesta una botella de Dom Perignon en la nevera. Es un reserva especial y me la obsequió con ese fin mi querido amigo Vittorio Gassman cierta noche de Trieste. “Confío en que la bebamos juntos”, me dijo en esa ocasión, y así será, porque en mi casa hay una copa con su nombre grabado.” (ibid.: s/data)

“Pero entre medio mandó asesinar a varios curas, Antonio Llidó, André Jarlán y Joan Alsina, lo que echó por tierra su idea de hacer de Chile un país de soplones con sotana, pues la Iglesia católica se puso mayoritariamente de parte de los perseguidos, de los torturados, de los familiares que buscaron y siguen buscando a más de tres mil chilenas y chilenos que salieron de sus casas y nunca más volvieron.” (ibid.: s/data)

“Vivemos com a morte. Sei que vai chegar. Mas tenho uma grande sorte: não sou Católico, nem Muçulmano, nem Judeu, não acredito em Deus e sei que não existe. Por isso a morte não me preocupa. Quando a morte chegar é porque é hora de chegar. E irei dizer-lhe: vamos lá então.” (Sepúlveda, 2008: 1)

“Se não tivesse ética seria um cidadão de direita.” (ibid.: 2)

“É uma atitude. Como diz Saramago, ser de esquerda é uma maneira de ser. E, que diabo, há que resistir. Não há outra coisa a fazer se não resistir.” (ibid.: 2)

Das declarações e excertos acima descritos, cuja fidelidade a uma orientação política e ideológica (que também se espelha na vida do escritor) é notável, algumas linhas de força são evidentes, muitas delas encontrando espaço na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*,

³⁰⁴ Mario Vargas Llosa (1936). Escritor peruano, jornalista e político, defensor de políticas liberais no seu país a partir de 1987, tendo também concorrido às eleições presidenciais de 1990, tendo-as perdido para Alberto Fujimori. Atacado por Sepúlveda com frequência pelo seu apoio ao liberalismo económico, dele diz José Castello, na resenha ao livro *O Paraíso na Outra Esquina* (2003): “Em *O Paraíso na Outra Esquina*, Mario Vargas Llosa volta a prestar homenagens aos idealistas que rejeita na vida real. O peruano Mario Vargas Llosa sempre defendeu uma cisão profunda entre a literatura, domínio do arbítrio e da mentira, e a vida, regida pelo bom senso e pelo realismo. “No campo político, é preciso sempre manter a lucidez, mesmo que isso pareça loucura”, disse ele certa vez. “Já no campo literário, atuam livremente a loucura, os fantasmas, os mitos.” Aplicando essa fórmula à sua própria vida, Llosa sempre se declarou um inimigo das utopias, como a comunista, e defendeu, em contrapartida, o liberalismo e o pragmatismo na política. Foi com esse ponto de vista que, em 1990, chegou a candidatar-se à Presidência da República do Peru, e quase venceu, terminando derrotado por Alberto Fujimori - fato surpreendente que talvez demonstre que, na verdade, a realidade é muito mais complexa e sinuosa do que Llosa supunha. Mas, quando escreve seus romances, Llosa é um admirador entusiasmado de personagens desviantes, rebeldes e marginais.” in <http://malde montano.wordpress.com/2007/03/05/resenha-o-paraíso-na-outra-esquina-llosa/>

nomeadamente um certo maniqueísmo³⁰⁵ que, não fora a crença dos maniqueístas no primado do espírito sobre a matéria e na falta do livre arbítrio – impensável num escritor que acredita claramente nele, daí o querer levar os criminosos à justiça por estes terem conscientemente e por livre escolha executado os crimes –, assentaria como uma luva a Sepúlveda. Tentando um resumo quase impossível, dada a complexidade e múltiplos interesses do escritor, poderemos condensar o pensamento (político/económico/social) de Sepúlveda nestes cinco itens fundamentais:

1. O pior mal que aconteceu ao Chile enquanto nação foi o derrube de Allende por Pinochet. Este é visto (justamente) como o pior flagelo que o país conheceu, e as sequelas da ditadura ainda hoje são feridas abertas na sociedade chilena, não obstante a tentativa de levar Pinochet à justiça, tentativa que só foi bem sucedida em parte devido à morte do general. Contrastando inequivocamente com o ódio a Pinochet e aos seus seguidores, o herói político de Sepúlveda é Salvador Allende, sobre o qual o escritor não perde uma oportunidade de falar e louvar, começando inclusivamente o seu blog com um “post” sobre o presidente derrubado. O ódio a Pinochet e aos que obedeceram às suas ordens mais sangrentas é tal, que Sepúlveda não hesita em esquecer pruridos humanistas ou compassivos, chegando a celebrar com alegria óbitos ou doenças dos mesmos, uma atitude que, embora compreensível, não deixa de ser perturbadora do ponto de vista humano. Ao contrário de Gandhi e de Mandela, que em nome do futuro dos seus países optaram pelo perdão e esquecimento dos brutais crimes do Governo de Sua Majestade e do “Apartheid”, Sepúlveda advoga o não esquecimento, o julgamento e condenação dos perpetradores da tortura e dos assassinios em massa. Neste particular segue os princípios pela primeira vez postos em prática no Julgamento de Nuremberga³⁰⁶, onde os criminosos nazis foram

³⁰⁵ Movimento religioso dualista, devido ao profeta persa Mani (c. 215-276), que se intitulava “discípulo de Cristo” e que acreditava que o mundo estava dividido entre o Bem (Deus), e o Mal (o Diabo), tendo sido perseguido por heresia e crucificado no século III. As suas ideias, tal como as de outros movimentos heréticos como os Gnósticos e os Cátaros influenciaram bastante a sua época, e chegaram a interessar filósofos como Santo Agostinho, que mais tarde repudiará essas ideias. Segundo Mani, o homem teria duas almas que conteriam, cada uma, os dois princípios, o Bem e o Mal, e não seria assim responsável pelo mal que pudesse cometer, uma vez que estes dois princípios eram ontológicos, não dependiam do livre-arbítrio. No entanto, o Bem acabaria por vingar no fim dos Tempos. Consulte-se por exemplo: <http://www-bcf.usc.edu/~sbriggs/Britannica/manichaeism.htm>

³⁰⁶ Em Nuremberga, cidade emblemática do nazismo, entre 1945 e 1946, e pela primeira vez, juizes de quatro países (os grandes vencedores: Inglaterra, França, EUA, União Soviética) julgaram líderes políticos e militares por crimes de guerra e crimes contra a

levados à justiça internacional, e muitos deles condenados a penas pesadas.

2. Conivente com o regime ditatorial chileno, que ajudou a criar e a manter no Poder estão os EUA, responsáveis também por grande parte dos males do mundo actual, do imperialismo expansionista que provoca guerras por interesses geopolíticos e económicos ao liberalismo económico que oprime os países mais pobres. Os EUA são assim uma espécie de “Satã” (os EUA são definidos como “A Besta”) dos tempos modernos, sobre quem todas as culpas, da pobreza à guerra, da massificação cultural ao aquecimento global, recaem. Mas Sepúlveda sabe olhar para além das aparências. Nas “roulottes” miseráveis da cintura bíblica dos Estados Unidos, unidas pelas caravanas, pela bandeira hasteada e pelo acenar de uma Bíblia em versão simplificada pregada por evangelistas da TV, o escritor denuncia as entranhas ignorantes, xenófobas e pobres, quer de bens quer de espírito, de uma América que se pretende farol do mundo.

3. A esquerda política é a única detentora dos melhores valores humanistas, morais e culturais, mais do que uma posição política é uma maneira de ser, e só muito raramente se concede o dom da ilustração aos direitistas.

4. A fraternidade internacional, a defesa dos mais fracos, explorados e oprimidos, dos pobres às mulheres, incluindo nesse grupo a Terra e os seus recursos (podemos incluir pois a militância ecológica – sobretudo no que respeita à defesa dos oceanos – neste grupo), é uma das preocupações sociais mais prementes de Sepúlveda, que não hesita em contrapor a Cuba socialista de Fidel (um regime ditatorial, como é sabido, independentemente de eventuais bons resultados sociais) aos EUA, um país democrático (mesmo que com os resultados que por vezes,

humanidade, uma figura jurídica até aí inexistente. Hoje em dia essa função compete ao Tribunal Internacional de Justiça (mais conhecido como “Tribunal de Haia”, fundado em 1946 no seguimento de Nuremberga), nem sempre bem sucedida, dado que os crimes das grandes potências escapam em geral a qualquer tipo de condenações, em geral - como acontece na ONU - deixadas para os pequenos países que não têm meios de escapar à justiça internacional, como o Ruanda ou o Haiti.

e lamentavelmente, ocorrem) como modelo dessa fraternidade. Mais uma vez, o defensor da democracia contra qualquer forma de tirania parece esquecer que Cuba *não é* uma democracia:

5. Embora claramente ateu e em geral oposto às posições da Igreja Católica, a sua posição face a esta é ambígua, uma vez que reconhece que, no Chile pelo menos, embora muitos padres se tenham colocado ao lado dos opressores e do regime, também muitos outros se declararam inequivocamente contra este. As posições de esquerda, socialistas, de Sepúlveda distinguem o socialismo real, “light”, do socialismo “utópico” por ele defendido, cujas origens remontam às suas leituras e admirações pessoais, nomeadamente ao período feliz da experiência com Allende. A ideia de que governar é educar insere-se naturalmente neste socialismo alimentado por leituras de personagens típicos das esquerdas radicais dos anos 60, como Ho Chi Min, ou Sartre. A imprensa – e os média em geral – não são poupados, como instigadores de uma falta de profundidade (denominada “light”) no actual debate de ideias na sociedade civil.

A estas posições políticas podemos juntar ainda o fascínio pela natureza, nomeadamente pelo mar, e pela ecologia em geral:

“Siento una gran fascinación por el mar y todo lo que viene de él. Me marca mucho el hecho de venir de un país que tiene cinco mil kilómetros de costa. En mi juventud fui tripulante de un barco ballenero. Luego, a través de mi militancia en Greenpeace creció mi fascinación por el mar y, tal vez, porque los individuos más interesantes que he conocido han tenido alguna relación con el océano.” (Sepúlveda, 1993: 2)

Do que foi observado, poder-se-ia pensar que Sepúlveda vê a sua literatura, e a literatura em geral, como estando ao serviço de uma ideologia, servindo como *meio* e não *fim* dessa mesma ideologia. No entanto, tal objectivo não se perfila no horizonte de intenções do escritor. Tal como Sepúlveda repudia a literatura como forma de catarse pessoal, em detrimento de um ofício exclusivamente literário, uma posição que o distancia logo de toda a estética do

Realismo Socialista pregado nos países do ex-Bloco de Leste³⁰⁷ também repudia a ideia de que esta está ao serviço de determinadas ideias como fim exclusivo, mesmo se estas vão acompanhadas de uma alto ofício literário. Nem catarse nem propaganda, Sepúlveda assume-se como um escritor que intervém na sociedade e que naturalmente transpõem os seus interesses pessoais para os livros que escreve, sem por isso reconhecer um “Eu” autoral que asfixie a história e o pensamento das personagens³⁰⁸. Recordemos duas declarações:

“A tristeza resolve-se no bar, nunca na literatura.”³⁰⁹ (Sepúlveda, 2011: 104)

“Não acredito muito no poder da literatura para mudar a sociedade. O que acontece é que sou um cidadão que gosta de incomodar o poder. Tenho uma vinculação com a vida que é profundamente ética - por isso sou de esquerda, se não tivesse ética seria um cidadão de direita. Com a literatura tenho uma ligação profundamente estética,³¹⁰ sei que sou um criador de beleza. Não escrevo panfletos, escrevo romances. Mas ao mesmo tempo sou cidadão e escritor, por isso tento estabelecer pontes e dar à literatura a mesma ética com que enfrento a vida, e dar à minha vida a mesma estética com que enfrento a literatura. É o meu desafio pessoal.” (Sepúlveda, 2008: 2)

A frase chave é “Não escrevo panfletos, escrevo romances”³¹¹. E Sepúlveda não escreve romances distópicos, como Orwell, utópicos, como Huxley³¹², nem faz uma mescla dos dois, como Garland³¹³. Nestes, tudo é exagerado, a felicidade ou a infelicidade são totais, e derivam de esquemas

³⁰⁷ Estética oficial criada pelos burocratas culturais soviéticos nos anos 30, nomeadamente por Andrei Zhdanov (sub-produto do “Zhdanovismo”, uma doutrina cultural que opunha a URSS, aos mundo “capitalista” e “imperialista”, nomeadamente aos EUA), e que podemos resumir como tendo sido aquela que preconizou mais ferozmente o domínio exclusivo do conteúdo sobre a forma, sendo que todos quantos dela fugissem eram apelidados de “Formalistas”. Para além disso, o dito conteúdo devia ser muito específico: o povo soviético, a luta comunista, os planos quinquenais, Estaline, e outros assuntos de interesse político, o que resultou na maior parte dos casos em mera propaganda disfarçada de literatura romanesca (os escritores não passavam de “Engenheiros de Almas”, na conhecida e perversa definição de Estaline). O grande modelo foi Maximo Gorki (1868-1936), que Sepúlveda leu e publicou, e que, não obstante, teve um fim abrupto e ainda hoje misterioso pouco antes do começo das grandes purgas de 1937.

³⁰⁸ Sobre esta questão consulte-se o excelente ensaio de James Wood, *A Mecânica da Ficção*, nomeadamente o capítulo 1, intitulado “Narração”, que lida com o problema da interacção e identificação entre o autor e as personagens por ele criadas (Wood, 2010: 19-58)

³⁰⁹ Citação de Hemingway, segundo Sepúlveda, mas cuja origem nos foi impossível descobrir.

³¹⁰ Este ponto é essencial para compreender Sepúlveda e para, embora considerando a biografia como nos propusemos fazer, separar as águas. Kundera, nos ensaios de *Os Testamentos Traídos*, critica precisamente os exegetas de Kafka (autor que Sepúlveda admira) por ignorarem a estética em favor da biografia: “Na esteira de Brod, a kafkologia desaloja sistematicamente Kafka do domínio da estética: ou enquanto “pensador religioso”; ou, à esquerda, enquanto contestatário da arte, cuja “biblioteca ideal compreenderia apenas livros de engenheiros ou de maquinistas, e de juristas enunciadores” (o livro de Deleuze e Guattari)” (Kundera, 1994: 42)

³¹¹ Crítica que Milan Kundera (1929), outra das leituras de Sepúlveda, faz frequentemente a George Orwell (1903-1950). Kundera, novamente em *Os Testamentos Traídos*, lamenta o facto de obras como *O Triunfo dos Porcos* (*Animal Farm*, 1945, e 1984, 1949) estarem mais próximas de declarações políticas do que de verdadeiros romances no verdadeiro sentido literário do termo. Aliás, o nome do escritor deu origem a um adjetivo, “Orwelliano” que, juntamente com o adjetivo “Kafkiano” é um dos mais usados e conhecidos do século XX, e designa uma condição na qual uma sociedade livre é ameaçada por fenómenos que visam obter o controlo totalitário, sejam eles ideias ou acções (através de propaganda, manipulação, vigilância ilegal, desinformação, etc.).

³¹² Aldous Huxley (1894-1963), *Island* (1962). O escritor descreve uma ilha, Pala, onde o melhor do Ocidente e do Oriente permite uma sociedade equilibrada. Como em muitos outros livros de Huxley, a influência das drogas psicadélicas é uma constante ao longo da narração, à qual se juntam elementos budistas e outros. No fim, Pala não sobrevive à cobiça dos seus vizinhos.

³¹³ Alex Garland (1970), *The Beach* (1996). Neste primeiro romance, que mistura o género da história de aventuras com o género da ficção utópica e distópica, Garland conta como a tentativa utópica de criar um paraíso numa ilha isolada (baseada desde logo, como a Democracia grega, em elementos discutíveis – na Grécia os escravos, na ilha os produtores de droga que toleram os “outsiders”) rapidamente descamba em atitudes desumanas, e por fim num morticínio geral. A pequena comunidade de utópicos conseguiram escapar da cidade para a ilha – ecos do Paraíso Perdido e do Bom Selvagem – mas não conseguiram escapar a eles próprios, à sua condição humana: “Homo homini lupus” (“O Homem é o Lobo do Homem”), alocação latina atribuída a Plauto (c. 254–184 AC).

sociais engendrados e levados para a frente através, ou da força (governos totalitários, etc.), ou do isolamento espaço-temporal (países imaginários, ilhas isoladas, futuros distantes, etc.). Sepúlveda é mais realista, eventualmente nostálgico:

“Es evidente que en toda decisión política – y no hay decisiones más políticas que aquellas que afectan a la economía – debe primar un sentido de la realidad [...]” (Sepúlveda, 2005: 31 Janeiro 2006)

Mas o escritor sabe muito bem que, se sonha com utopias na Terra, o tempo de acreditar nelas como realidades possíveis já terminou. Sepúlveda procura a justiça *possível*, a fraternidade possível, o equilíbrio entre aquilo que nós somos como pessoas, e aquilo que as forças sociais, políticas e económicas adversas querem fazer de nós. Como ele próprio afirma, não acredita que a literatura possa mudar a sociedade. Sepúlveda sabe que mudar a sociedade, a ser possível de qualquer modo, é sempre um processo a longo prazo, que exige, do seu ponto de vista, muita determinação e até mesmo violência:

“Um homem chamado Vidal.. Vidal Sánchez. Brecht tinha razão quando escreveu: “Há homens que lutam toda a vida; esses são os imprescindíveis.” (Sepúlveda, 2011: 69)

Ao mesmo tempo, Sepúlveda revela-se um homem muito complexo. Se leu os autores comunistas e esquerdistas na moda nos anos 60, se prefere o realismo e a clareza do enredo à experimentação abstracta da linguagem e da forma³¹⁴, se revela um espírito algo maniqueísta e por vezes violento (a alegria pelo sofrimento dos carrascos), se é um agitador incansável contra o Poder³¹⁵,

³¹⁴ Neste aspecto valerá a pena conhecer o que pensa o escritor, mesmo se os seus livros já falam por ele. Na entrevista concedida à revista *Rocinante* (nº9, Julho de 1999) Sepúlveda, confrontado com várias questões, confessa aquilo que já sabíamos das suas obras: “¿Que ocurre ahí con el tratamiento del lenguaje? ¿Te parece un aspecto secundario? – No es que me parezca secundario, pero a mí me gustan los libros que cuentan una historia y que lo hacen desde la primera línea. No sé si será un vicio de lector, pero yo tengo una manera de leer muy cruel: le doy a un libro hasta la página quince. Si entonces no me engancha, se va al canasto. ¿Descartas de plano la escritura experimental? – La verdad es que no he tenido buenas experiencias con ese tipo de registro. La mayoría de las narraciones de corte experimental que he leído me han parecido una simpática exhibición de erudición y culturalismo, pero creo que alejan a los lectores de los libros. Los aterran. ¿Pero los lees por curiosidad, al menos? – Los leo con atención, pero sé que nunca van a ser mis textos de cabecera ni voy a regalarlos a mis amigos. Esos libros no los recuerdo, los olvido. En cambio las historias bien contadas me dejan un registro, se me graban en la cabeza. Lo que voy a decir a lo mejor suena un poco arrogante, pero creo que quienes se dedican a experimentar lo hacen por un asunto de incapacidad narrativa tradicional. Eso suena muy drástico. – Es que yo respeto al pintor abstracto siempre y cuando conozca en él un dominio de lo clásico. Cuando sea una evolución. Cuando su dominio de lo clásico sea tan grande que pueda abrir un nuevo camino para expresar ese manejo de luz y sombra, del color, de la perspectiva. Pero no acepto a aquel que siendo incapaz de dibujar una manzana se declare neofigurativo. Lo mismo en la literatura: es una prueba de fuego. Primero hay que saber contar bien una historia y luego acepto lo que venga con el lenguaje.”

³¹⁵ Toda a actividade de Sepúlveda reflecte o paradigma do intelectual comunista, que ele foi, ou socialista, que ele é (sendo, em muitos casos, basicamente a mesma coisa). A acção tem um papel fundamental em todos os credos de origem marxista, tal como a argumentação teórica. Mais nenhum movimento ou ideologia política, nem os fascismos (próximos do socialismo e do comunismo em tantos aspectos, incluindo este), misturou em iguais proporções teoria e prática, e de forma tão avassaladora. A imensa massa de escritos de Marx, Engels, Lenine, Trotsky, Gramsci e de muitos outros não obliteraram a ideia, comum a Sepúlveda, de que, se

se acha que a esquerda é a única detentora dos valores culturais e éticos, se faz da ecologia, dos pobres, das mulheres, uma bandeira contra o imperialismo “satânico” dos EUA, se afirma o seu espírito de grupo e de comunidade contra o individualismo liberal, se apoia Cuba contra as suas próprias convicções democráticas, se fez (e continua a fazer) da sua vida não uma existência meramente retórica mas um exemplo vivido, ou seja, se se encaixa perfeitamente na figura de um artista de esquerda (não um “intelectual”, a cujo título não almeja³¹⁶), empenhado e solidário, cujas obras reflectem as suas ideias políticas, sociais, éticas, e outras, nem por isso deixa de produzir sombras, dúvidas, reconhecimento de erros, aceitação do Outro (seja esse Outro a facção mais progressista da Igreja Católica, o direito ilustrado, etc.) e a suficiente abstracção para que, como ele próprio afirma, os seus romances sejam boa literatura e não meros panfletos. Mesmo que (como vimos) – como Sepúlveda chegou a afirmar no já longínquo ano de 1999 – a literatura não seja tudo para ele:

“[...] para mí la literatura no es una terapia para llenarme de cosas que la vida no me da. A mí la vida me llena lo suficiente y quiero darle espacio también a otros proyectos, además de los de cine.” (Sepúlveda, 1999: 2)

Se esse objectivo, o de separar literatura e política quando esta engole o ofício de escritor e se torna objectivo panfletário, é totalmente conseguido, é algo que tentaremos compreender ao tratar mais de perto a novela *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, obra que Sepúlveda vê como uma forma de, sem precisar de esgrimir argumentos intelectuais, mostrar aos mais

queremos mudar o mundo, não basta escrever sobre isso (como vimos, o escritor não acredita nisso), é preciso *agir*. Lenine, Che Guevara, Estaline, Trostsky, Mao, e muitos outros, para além de teóricos, cumpriram igualmente a sua parte de agitadores, de revolucionários de armas na mão. Para o bem ou para o mal, *agiram*. O musicólogo Mário Vieira de Carvalho, em *Razão e Sentimento na Comunicação Musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo* (Vieira de Carvalho, 1999: 175-192) refere-se continuamente ao papel do intelectual progressista, que recusa a “acção imaginada” em favor da “acção vivida”, referindo-se, por exemplo, a Fernando Lopes-Graça que, tal como Sepúlveda, e não obstante não ter sido um corre-mundos, não se limitou a escrever música empenhada, mas lutou também contra a ditadura de Salazar de outras formas, tendo chegado a estar preso.

Refira-se em particular o final do capítulo em causa (p.195): “Em suma, quando compunha para a sala de concertos, Lopes-Graça tinha em mente uma música que não se esgotasse na identificação emocional, mas antes estimulasse também o ouvinte a pensar e agir, remetendo para a “acção vivida”. Na medida, porém, em que a “acção vivida” estava em curso – era uma exigência do quotidiano marcado tanto pela repressão fascista como pela resistência democrática – Lopes-Graça também queria compor uma música que irrompesse nas ruas e se incorporasse nos movimentos de massas, isto é, uma música na qual o modelo de identificação significasse que ela própria se tornava “acção vivida”. Através desta relação dialéctica entre “música de concerto” crítica e “música de participação” combativa, Lopes-Graça levava às últimas consequências a sua crítica da cultura, ou seja: atingia plenamente o objectivo do seu programa *musical* de resistência antifascista, implícito na oposição entre “acção vivida” e “acção imaginada”.

³¹⁶ “Yo no soy un intelectual. Me han descrito como un aventurero y eso es cierto.” (Sepúlveda, 1993: 3)

novos (e não só) as possibilidades da tolerância e da fraternidade entre aqueles que são completamente diferentes³¹⁷.

A Novela.

Se o romance *O Velho que Lia Romances de Amor* (1989) significou o lançamento internacional de Sepúlveda no círculo dos grandes escritores da actualidade, a novela infanto / juvenil *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* (1996), escrita sob as influências múltiplas do Porto de Hamburgo, cidade onde residia na altura, da sua própria vida familiar (como veremos na análise do texto no capítulo seguinte), e das vivências como jornalista, activista político e agitador social foi um feito artístico mais peculiar, que só demonstra que os temas debatidos no livro estavam (e estão) embutidos na consciência da humanidade de hoje, faltando apenas alguém que os traduzisse de forma poética para as páginas de um livro. Esse feito constituiu em conseguir que uma novela destinada a crianças e jovens adquirisse rapidamente um estatuto de culto, e fosse lida por todas as faixas etárias, tendo vendido até 2011 milhões de exemplares em todo o mundo³¹⁸. Basicamente escrita dentro dos moldes dos livros “maiores” de Sepúlveda (122 páginas, o que faz dela uma novela relativamente longa para os cânones infanto-juvenis, mas dentro do tamanho usual dos romances), a novela percorre as preocupações do costume do seu autor (ecologia, relação entre as pessoas, neste caso, os animais, luta entre fortes e fracos, a tolerância e a fraternidade, o racismo, o espírito aventureiro, o mar, etc.), e é em parte autobiográfico, ou parte de episódios, locais e contextos que derivam da experiência directa do escritor (o gato *Zorbas*, a cidade de Hamburgo, etc.).

Como outras histórias de Sepúlveda, o enredo é relativamente simples: uma gaivota, *Kingah*, é apanhada numa maré negra que lhe provoca a morte. Antes de falecer consegue aterrar num terraço de Hamburgo onde convence um

³¹⁷ A este respeito leia-se a entrevista concedida a *El Mercurio*, de 7 de Dezembro de 1996, tinha a história acabado de ser publicada. Afirma o entrevistador, Mauricio Illanes Naranjo: “Muchas aristas como lecturas posibles tiene esta fábula, para lectores “entre 8 y 88 años”, que Sepúlveda escribió con el fin de lograr un registro diferente que aportara a la “utopía” de la tolerancia entre las personas. A propósito de ello, e inmediatamente después de precisar que la animalidad de este género permite eximir de racionalidad intelectual los argumentos de sus protagonistas para rescatar un valor en su forma más pura [...]” (Sepúlveda, 1996: 2)

³¹⁸ Segundo a informação disponibilizada num site livreiro norte-americano, “Arthur A. Levine Books” (<http://www.arthuralevinebooks.com/book.asp?bookid=70>), só até 2003, ou seja, em apenas 7 anos, a novela terá vendido 1,5 milhões de exemplares, pouco menos do que os dois milhões de livros vendidos e os 19 idiomas em que *O Velho que Lia Romances de Amor* está traduzido.

gato, *Zorbas*, a cuidar do ovo que está prestes a pôr. Este, com bom coração, aceita o pacto e, juntamente com gatos amigos, cria e protege a gaivotinha, a quem chamarão *Afortunada*. Esta, criada por gatos, defendida contra inúmeros perigos, vê neles os seus pais e julga-se também um gato. Será precisa muita paciência, amor e habilidade aos gatos para que estes a convençam de que é uma gaivota, e que o seu destino é voar e deixar os gatos para ir viver com as outras gaivotas. Com a ajuda de um humano, um Poeta (alter-ego do escritor), *Afortunada* é bem sucedida, e acompanhada dos gatos e do Poeta, afasta-se nos ares de Hamburgo rumo ao seu destino.

Como Sepúlveda revelou a Mauricio Naranjo, a “animalidade” fabulesca permitiu-lhe escapar à racionalidade intelectual na altura de desenvolver os argumentos das personagens, em favor da exposição pura dos valores através das acções e não da teoria:

“Muchas aristas como lecturas posibles tiene esta fábula, para lectores "entre 8 y 88 años", que Sepúlveda escribió con el fin de lograr un registro diferente que aportara a la "utopía" de la tolerancia entre las personas. A propósito de ello, e inmediatamente después de precisar que la animalidad de este género permite eximir de racionalidad intelectual los argumentos de sus protagonistas para rescatar un valor en su forma más pura [...]” (Sepúlveda, 1996: 3)

A posição de Sepúlveda em relação ao intelectualismo, a de uma desconfiança no que toca à eficácia humana da argumentação puramente teórica, e as suas críticas a alguma arte e escrita modernas, já aqui explanadas, lembram desconfortavelmente as acusações de “formalismo” endereçadas por Zhdanov aos escritores e artistas soviéticos em 1948, embora os contextos sejam muito diferentes. Sepúlveda pretende chegar às pessoas mais humildes e às crianças através da própria acção das personagens e da poesia, não através de uma posição alicerçada em teorias ou dogmas.

Por outras palavras, se temos de salvar a Terra e o Mar da poluição do Homem, basta percebermos os efeitos dessa poluição nas pessoas, plantas e animais, não são necessárias argumentações filosóficas sobre o Bem e o Mal, ou vastas ontologias sobre a relação Homem / Natureza. A simples imagem de uma gaivota subitamente apanhada numa maré negra, que ainda assim consegue colocar um ovo antes de morrer e convencer um gato a criar a gaivotinha, é suficiente como argumento. No fundo, Sepúlveda tenta transladar para a escrita a sua vivência directa (como activista do Greenpeace) destes males, que não

precisam de argumentação filosófica para percebermos que têm de ser travados, sob pena de nós próprios terminarmos a nossa era como espécie.

Sepúlveda continua assim a tradição do género fábula³¹⁹, que desde o início teve sempre uma intenção moral destinada aos humanos, destinatário habilmente disfarçado debaixo da capa animal, de forma a tornar a moralidade numa “indirecta” que não a expusesse de uma forma tão crua. É mais fácil convencer alguém dos seus próprios defeitos falando dos defeitos dos outros e esperando que quem oiça a fábula reflecta e se reveja, envergonhada, nela, do que confrontar directamente alguém com o problema.

O aspecto autobiográfico desta novela é também extremamente importante, embora não possamos esquecer o comentário de Kundera sobre a necessidade de não sobrepormos a biografia à estética³²⁰. Antes de viver em Gijón, onde reside actualmente, Sepúlveda morou em Hamburgo, cidade que recorda sempre com carinho (assim como à Alemanha em geral, país que o ajudou politicamente várias vezes, e cuja cultura literária, como vimos, o fascina). O gato *Zorbas* existiu realmente, e vários outros pormenores (como a referência oblíqua à Greenpeace, ou o papel de guarda-costas de *Afortunada* – papel que Sepúlveda teve em relação a Allende – gaivota que, juntamente com *Zorbas*, concentra em si a ideia de identificação com o Outro) são também de origem evidentemente autobiográfica:

“Tenho muita pena de te deixar sozinho – disse o garoto acariciando o lombo do gato grande, preto e gordo.” (Sepúlveda, 1997: 16)

“E tu vens comigo, *Zorbas*. Serás um bom gato de mar. Tenho a certeza.” (ibid.: 17)

Zorbas é de tal ordem importante, não só na novela, como também na vida do escritor, que este lhe dedicou um pequeno capítulo num volume de histórias reais, já depois da publicação da *História de uma Gaivota e do Gato*

³¹⁹ Coincidência ou talvez não, a escolha do género fábula, e o facto do Rapaz dizer a *Zorbas* que um dia quer velejar até à Libéria, um país fundado por escravos, remetem ambos quer para o activismo de Sepúlveda em prol dos desfavorecidos (os mais pobres dos pobres, os que vivem basicamente como escravos modernos), quer para as origens da fábula. Esta terá sido desenvolvida (e não inventada: Hesíodo (ca. 700 AC), poeta oral grego, terá sido o primeiro a contar uma fábula) entre os séculos VI e V (AC) por um escravo grego, Esopo (ele próprio de veracidade histórica ainda hoje em dia discutível), que gostava de criar histórias em que os animais imitavam os defeitos dos humanos, servindo estas mais tarde como moralidades para uso da educação das crianças.

³²⁰ Também podíamos convocar George Steiner no sentido contrário. Steiner afirma o seguinte: “O contexto, sem o qual não pode haver nem significado nem compreensão, é o mundo. De onde decorre, a nosso ver, a falsidade das afirmações pós-estruturalistas e desconstrucionistas de que “não existe nada fora do texto”, de que o discurso é um jogo autónomo, rasurando e esvaziando sistematicamente a validação referencial dos seus significados e intenções possíveis.” (Steiner, 2009: 30)

que a ensinou a Voar³²¹. Pela sua importância e pequena dimensão, optámos por transcrevê-lo generosamente.

Intitula-se *O Amor e a Morte*:

“De manhã o carteiro entregou-me um pacote. Abri-o. Era o primeiro exemplar de um romance que escrevi a pensar nos meus três filhos pequenos [...]. Escrevê-lo foi um acto de amor por eles, por uma cidade onde fomos intensamente felizes, Hamburgo, e pela personagem central, o gato *Zorbas*, um gato grande, preto e gordo que foi nosso companheiro de sonhos, histórias e aventuras durante muitos anos. Justamente quando o carteiro estava a entregar-me aquele primeiro exemplar do romance [...] estava *Zorbas* a ser examinado por um veterinário [...] Fui buscá-lo à tarde e ouvi a terrível sentença: lamento, mas o gato tem um cancro pulmonar muito avançado. Os parágrafos finais do romance falam dos olhos de um gato nobre, de um gato bom, de um gato de porto, porque *Zorbas* é tudo isso e muito mais. Chegou às nossas vidas justamente na altura em que Sebastián nasceu e, com o tempo, passou de nosso gato a ser mais um companheiro, um querido companheiro de quatro patas e melódico ronronar. Amámos aquele gato, e em nome deste amor tive de reunir os meus filhos para lhes falar da morte. [...] dependia de nós evitar-lhe uma morte atroz e dolorosa, porque o amor não consiste apenas em conseguir a felicidade do ser que amamos, mas também em evitar-lhe sofrimentos e preservar a sua dignidade. [...] Falámos rodeando o *Zorbas*, que nos ouvia de olhos fechados, confiando em nós, como sempre. Cada uma das palavras entrecortadas de choro caiu sobre a sua pele negra. Acariciando-o, reafirmando-lhe que estávamos com ele, dizendo-lhe que aquele amor que nos unia nos levava à mais dolorosa das determinações. Os meus filhos, os meus pequenos companheiros, os meus homenzinhos, os meus pequenos, ternos e duros homens murmuraram que sim, que *Zorbas* levasse aquela injeção que o faria dormir, sonhar com um mundo sem neve e com cães amáveis, com telhados amplos e ensolarados, com árvores infinitas. [...] Escrevo de noite. *Zorbas*, que mal respira, descansa aos meus pés. [...] Ele é testemunha de tantas noites de escrita, de tantas páginas. Partilhou comigo a solidão, o vazio que vem depois de colocado o ponto final num romance. Recitei-lhe as minhas dúvidas e os poemas que penso escrever um dia. *Zorbas*. Amanhã, por amor, teremos perdido um grande companheiro.

P.S. *Zorbas* repousa ao pé de um castanheiro, na Baviera. Os meus filhos fizeram uma lápide de madeira onde se lê: “*Zorbas*. Hamburgo 1984 - Vilsheim 1996. Peregrino: aqui jaz o mais nobre dos gatos. Ouve-o ronronar.” (Sepúlveda, 2011: 91-94)

Na novela, *Zorbas* pertence (antes, é o *companheiro*³²²) do Rapaz, enquanto o Poeta tem por companhia a gata Bubulina. Dois das sete personagens humanas da história³²³ possuem companheiros felinos, e *Zorbas* pertence a Sepúlveda, pois o Rapaz não é mais do que a projecção dupla da infância do escritor / Poeta, e da imagem dos seus próprios filhos, felizes com *Zorbas*³²⁴.

³²¹ Aliás, a dedicatória da novela é bem clara: “Aos meus filhos Sebastián, Max e León, os melhores tripulantes dos meus sonhos; ao porto de Hamburgo, porque foi aí que embarcaram; e ao gato *Zorbas*, evidentemente.” (Sepúlveda, 1997)

³²² Como não ver neste termo mais uma referência política? Tal como “camarada”, termo mais soviético (oriundo da tentativa dos soviéticos de eliminar o antigo tratamento discriminatório de “senhor”, reservado somente às pessoas de condição superior), “companheiro” designa os camaradas de luta na América Latina. *Zorbas* é por isso mais do que um mero “amigo”, é um “companheiro”.

³²³ O terceiro e o quarto, um amigo que cuida de *Zorbas* durante a ausência do garoto, e Harry, excepção feita ao seu Bazar, não têm praticamente papel de relevo, pelo que podemos ignorá-los, e os três restantes, René, Carlo, e o capitão da draga de *Barlavento* são apenas mencionados uma vez, pelo que também pouco contam.

³²⁴ Não é por acaso que a estas duas personagens únicas não lhes é atribuído qualquer nome, mas apenas a designação do ofício (o Poeta, que deduzimos, quer pelo título quer por outras descrições, ser um adulto), e a situação cronológica no caminho da vida (“garoto”: infância / juventude). Tal deve-se à concentração da história nos animais, verdadeiros protagonistas do drama, deixando para os humanos um papel secundário (nomeadamente para o garoto). Deixando apenas estas designações quase adjetivais (“novo”,

O porto da cidade, onde a acção decorre (a casa de *Zorbas*, o Bazar de Harry, o restaurante de *Colonello*, o covil das Ratazanas, tudo se situa nas imediações do porto de Hamburgo), e o movimento dos navios simbolizam também a confluência de culturas, línguas e pessoas que qualquer porto movimentado atrai, e a vivência de Sepúlveda como um “Corre-Mundos” (ou “Trota-Mundos”). Esse espírito aventureiro, resultado das vivências do escritor e das suas leituras juvenis (London, Melville, Stevenson, etc.), é, em parte, concentrado no Rapaz, a outra das duas únicas personagens humanas da obra (o “garoto”, na tradução de Tamen). O Rapaz anseia pela Viagem:

“- Estás a ver aquele barco, *Zorbas*? Sabes donde vem? Pois vem da Libéria, que é um país africano muito interessante porque foi fundado por pessoas que tinham sido escravos. Quando for grande hei-de ser comandante de um grande veleiro e hei-de ir à Libéria.” (Sepúlveda, 1997: 17)

Como a relação entre muitos animais e os seus donos demonstra, as características de uns passam para os outros, e se Sepúlveda tem alter-egos no Poeta e também, embora nesta caso o partilhe com os filhos, no garoto³²⁵, podemos considerar que *Zorbas*, sendo real, não deixa de ser um terceiro alter-ego, provavelmente o do início da idade adulta: combativo, guarda-costas e responsável pela gaivotinha *Afortunada*, como não ver em *Zorbas*, para além das características reais do animal (brigão mas nobre, aventureiro, etc.), um alter-ego de Sepúlveda? Teríamos deste modo, sem torcer demasiado a realidade para a adaptar ao nosso ponto de vista, os três estádios da vida de Sepúlveda até 1996: a infância e primeira juventude, passadas a ler e a sonhar com viagens, a adolescência e a primeira idade adulta a combater no terreno, a proteger Allende e a escapar aos perigos constantes do exílio e subsequentes lutas políticas em diversos países, e depois a eclosão plena da escrita, a escolha de um poiso mais fixo, mais estável, o período de Hamburgo e actualmente de

“poético”) para descrever as personagens humanas, estas assumem imediatamente não só a sua subalternidade como, de forma extremamente fluente, simbolizam alguns aspectos do conto (a juventude e a idade adulta – Kingah e *Afortunada* – a ingenuidade e a experiência – *Zorbas* e os restantes gatos face a *Sabetudo*, *Colonello* e *Barlavento*, os mais velhos e experientes, e até, do ponto de vista do mal, as ratazanas mais novas controladas pela ratazana mais velha e perversa, etc.) e indicam até a maneira como o enredo se vai resolver: afinal, é a poesia que faz compreender a *Zorbas* como fazer *Afortunada* perceber que o seu mundo é o dos céus, e que lhe basta sentir a chuva nas asas para começar a voar, seguindo o seu instinto natural de gaivota. Este instinto natural, revelado pela poesia, afinal é a própria convicção de Sepúlveda enquanto escritor (assume-se como um instintivo) e enquanto intelectual e ser humano, que desconfia das doutrinas e teorias “torre de marfim” em favor de uma abordagem directa, pessoal e afectiva com os sujeitos a abordar, quer na vida quer na escrita.

³²⁵ É interessante notar que o garoto, que intervém no início da novela, desaparece (para não tornar a aparecer) com o papel mais activo de *Zorbas*, sendo substituído, em termos de humanos, pelo Poeta, que se encarrega de dialogar com o gato. A relação entre as duas personagens humanas principais faz assim um arco temporal, como se o jovem Sepúlveda envelhecesse ao longo da história para reaparecer mais maduro, já como poeta estabelecido, depois de ter então realizado as viagens por que ansiara na infância.

Gijón: o “garoto”, “Zorbas”, o “Poeta”. Zorbas, aliás como Sepúlveda, tem muitos amigos, e muitos inimigos também, os primeiros nobres como ele, os segundos perversos e maus como os da realidade (os torcionários de Pinochet em primeiro lugar nessa categoria³²⁶). Assim, com estes dados iniciais, podemos ter já uma ideia das linhas de força desta obra, cuja riqueza poética, simbólica, metafórica e, porque não dizê-lo, ideológica, sobrevoa de alto a aparente simplicidade e ambiência trepidante (no sentido da literatura dita “juvenil”, como *A Ilha do Tesouro*) do enredo.

As referências ao concreto, à realidade espacial, cronológica e de eventos / situações (históricos, da pequena História à grande História), destinam-se, mais do que a fornecer cartões-postais que a Sepúlveda não interessam, a tornar mais plausível o contexto, de modo a que as diversas mensagens veiculadas pela novela sejam realmente apreendidas e não encaradas como mera ficção, que se lê e se esquece. As crianças têm de compreender que as marés negras, por exemplo, existem mesmo e são um perigo real para as aves marinhas, e a longo prazo, para todos nós. A realidade espacial, a cidade de Hamburgo, tem um papel afectivo, do ponto de vista autobiográfico, e simbólico, pelo facto de ser uma cidade portuária onde tudo conflui, como vimos. Já a realidade cronológica é deixada à imaginação do leitor, mas pelas descrições gerais ao longo da história, cada leitor poderá sempre colocar o enredo no seu próprio tempo presente.

Algumas referências evidentes para leitores adultos, como a referência à Greenpeace e outros detalhes são-no de forma indirecta, escusando-se Sepúlveda a nomear explicitamente nomes de organizações, ideologias ou outros, que pudessem transformar a obra no panfleto ideológico que o escritor quer evitar. As questões e intervenientes dos problemas levantados na novela estão todos presentes, sob uma forma velada, simbólica ou sugerida indirectamente.

³²⁶ Se é verdade que as ratazanas vivem em esgotos, e que os gatos caçam ratazanas, pelo que o papel destas e o seu contexto na história é esperado, como não associar – sabendo o que sabemos de Sepúlveda e conhecendo o seu ódio à ditadura chilena – a descrição do local e a maldade destes animais com os torturadores de Pinochet, que exerciam a sua actividade sombria em locais tão infamemente célebres como a “Villa Grimaldi”? Como não ver na ratazana chefe um retrato do próprio Pinochet?

Eis alguns exemplos de localizações específicas (espaço) presentes no texto:

“[...] e o bando do Farol da Areia Vermelha recebeu a notícia com grasnidos de alívio.” (ibid.: 11)

“Voavam sobre a foz do rio Elba, no mar do Norte” (ibid.: 11)

“Antes de continuarem o voo para Den Helder, onde se lhes juntaria o bando das ilhas Frísias.” (ibid.: 13)

“No plano de voo estava previsto que seguiriam depois até ao estreito de Calais e ao Canal da Mancha, onde seriam recebidas pelos bandos da baía do Sena e de Saint-Malo, com os quais voariam juntas até chegarem aos céus da Biscoia. Seriam então umas mil gaivotas que, como uma rápida nuvem cor de prata, iriam aumentando com a incorporação dos bandos de Belle-Île e de Oléron, dos cabos de Machicaco, do Ajo e de Peñas. Quando todas as gaivotas autorizadas pela lei do mar e dos ventos voassem sobre a Biscoia, podia começar a grande convenção dos mares Báltico, do Norte e Atlântico.” (ibid.: 13-14)

“[...] pelas gaivotas do cabo de Peñas, infatigáveis viajantes que voavam às vezes até às ilhas Canárias ou às de Cabo Verde.” (ibid.: 15)

Ilustração 10: Farol da Areia Vermelha (“Leuchtturm Roter Sand”)³²⁷



Esta profusão de detalhes geográficos, logo a abrir o livro, possui várias funções: dá aos leitores uma ideia da imensidão do mar e da sua diversidade, coloca o mar (e a água em geral³²⁸) na posição de uma personagem da história, e mostra-nos a fraternidade e espírito de grupo das gaivotas que, vindas de locais tão diferentes, se juntam todos os anos num local determinado, numa harmonia perfeita. Esta harmonia é logo clarificada por um excerto de diálogo significativo, que introduz aquele que é o grande tema do livro: a diferença não

³²⁷ Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leuchtturm_roter_sand.jpg

³²⁸ A história começa no mar e acaba nos céus chuvosos de Hamburgo, chuva que *Afortunada* tem de sentir nas asas se quiser voar. O ciclo da água completa-se pois, do mar às nuvens, e daí novamente para o mar.

exclui necessariamente a possibilidade da comunicação e da fraternidade entre os seres:

“ - As dificuldades que os humanos têm! Nós, gaivotas, ao menos grasnamos o mesmo em todo o mundo - comentou uma vez Kengah³²⁹ para uma das suas companheiras de voo. - Pois é. E o mais notável é que às vezes até conseguem entender-se - grasnou a outra.” (ibid. 12)

Alguns dos locais mencionados são também auto-referenciais para Sepúlveda: o cabo de Peñas situa-se nas Astúrias, onde actualmente reside, e outros dos cabos citados (Machicaco e Ajo) são território espanhol. Ao mesmo tempo, as gaivotas são definidas como “infatigáveis viajantes”, como Sepúlveda, que junta aos três alter-egos principais (garoto, *Zorbas*, Poeta), um quarto, menos importante, é certo, mas que reforça o do “garoto”, que tem anseio de viajar, através desta característica típica das aves marinhas.³³⁰

Ilustração 11: Cabo de Peñas³³¹



A menção geográfica seguinte, que se junta à primeira menção do porto de Hamburgo³³², é à Libéria, menção importante por diversas razões: não só confirma o fascínio do garoto pela viagem a países longínquos, como introduz no livro mais um tema político / social, depois da problemática da comunicação entre seres diferentes abordada pelas gaivotas: a escravatura. A Libéria é

³²⁹ O nome da gaivota no original, Kengah, foi modificado para Kingah, na versão musical, por razões que explanaremos noutra capítulo. Na dissertação optou-se por manter o nome original quando se usassem excertos da novela, e o nome alterado no texto corrido.

³³⁰ Não será por acaso que, de todos os locais mencionados de onde provêm as gaivotas, sejam as do cabo de Peñas, nas Astúrias, morada actual do escritor, aquelas que melhor com ele se identificam: “Como todos os anos, iriam escutar-se interessantes histórias, especialmente as contadas pelas gaivotas do cabo de Peñas, infatigáveis viajantes que voavam às vezes até às ilhas Canárias ou às de Cabo Verde.” (p. 15)

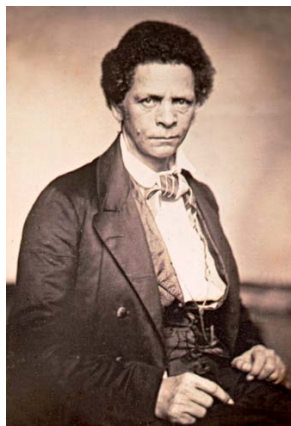
³³¹ Fonte: <http://durium.blogspot.com/2008/02/en-el-cabo-de-peas-asturias.html>

³³² Pela qual se depreende imediatamente que a acção principal decorrerá no contexto do porto.

“interessante”, não pela geografia do local em si, mas porque havia sido fundada por ex-escravos³³³, Mais uma vez Sepúlveda confirma na prática a sua teoria literária: os locais são importantes só, e apenas, se tiverem sido, ou forem ainda, palco de uma história humana, e não pela beleza do local por si, beleza que o escritor não nega, bem pelo contrário, mas que recusa utilizar como mera ilustração exótica no contexto romanesco. O pitoresco descritivo, tão caro a outros escritores, mormente de aventuras, como Verne, e o excesso de informação visual deste, ou ainda mais, de Balzac, não tem lugar na narrativa de Sepúlveda, que também neste particular se aproxima da concisão de Hemingway³³⁴:

“ - Estás a ver aquele barco, *Zorbas*? Sabes donde vem? Pois vem da Libéria, que é um país africano muito interessante porque foi fundado por pessoas que tinham sido escravos³³⁵. Quando for grande hei-de ser comandante de um grande veleiro e hei-de ir à Libéria. E tu vens comigo, *Zorbas*. Serás um bom gato de mar. Tenho a certeza.” (ibid.: 17)

Ilustração 12: Joseph Jenkins Roberts (1809-1876), 1º presidente da Libéria³³⁶



³³³ Note-se, já agora, a maneira como Sepúlveda se refere aos ex-escravos (o itálico é nosso): “*pessoas* que tinham sido escravos”. Os escravos africanos não eram considerados seres humanos, estavam ao nível dos animais, e por vezes mesmo abaixo deles. Não eram portanto, *pessoas*. Ao usar o termo antes de “escravos”, Sepúlveda devolve-lhes a dignidade humana, e reduz o termo “escravos”, usado como definição ontológica (“escravos”, não “pessoas”) à sua verdadeira condição de condição imposta.

³³⁴ Principalmente a concisão e a riqueza alegórica demonstrada nos contos, talvez a melhor parte da obra de Hemingway. Em *Colinas como Elefantes Brancos* (1927), as colinas do título, cujo aspecto é amplamente discutido pelos dois protagonistas anónimos neste curtíssimo conto, possuem claramente uma função simbólica (seja ela qual for, o debate ainda continua hoje em dia), e a descrição visual das mesmas destina-se a criar elementos metafóricos ambíguos que injectam riqueza psicológica no seio de uma história simples (consiste apenas numa breve conversa de estação sobre um suposto aborto a ser realizado ou não) e na relação entre as personagens, cujos diálogos são – à superfície – banalíssimos, e não a fornecer uma cor local ao enredo. Por outras palavras, as montanhas só são mencionadas porque fazem parte integrante de uma metanarrativa, tal como o oceano de *O Velho e o Mar* (1951) ou a gigantesca baleia branca *Moby Dick* no romance homónimo de Melville (1851).

³³⁵ “Libéria” significa “Terra livre”, e foi fundada em 1824 por escravos libertados dos EUA e das Caraíbas através da acção da Sociedade Americana de Colonização. Ao contrário do que se possa pensar, esta sociedade não era abolicionista e não visava a felicidade dos ex-escravos. A sua intenção era “limpar” os EUA dos escravos entretanto libertados, para que estes não se misturassem com a população local, através de casamentos mistos, etc. Ou seja, era uma sociedade profundamente racista, que acabou por possibilitar, pelas razões erradas, a fundação, em 1847, do primeiro país africano independente no sentido moderno do termo.

³³⁶ Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Jenkins_Roberts.jpg

A torre da Igreja de São Miguel, em Hamburgo, é a referência geográfica seguinte, referência extremamente importante para a forma da novela, uma vez que é perto dela que *Kingah* termina o seu voo fatídico e se deixa cair, impotente, sobre o terraço de *Zorbas*. Será do alto desta torre, que no fim da história, a filha de *Kingah*, *Afortunada*, levantará voo pela primeira vez, fechando o ciclo da morte e da vida com a vitória desta última, e também o ciclo da água já mencionado antes. E, embora Sepúlveda se confesse ateu, como não ver nesta referência à torre de São Miguel uma alusão religiosa³³⁷? É perto da torre que *Kingah* vai morrer, a própria torre é um farol, uma referência espacial para a gaivota mãe, e é dela que *Afortunada* voará em direcção *aos céus*:

“Não soube durante quanto tempo manteve os olhos fechados, mas quando os abriu ia a voar sobre uma alta torre que ostentava um cata-vento de ouro. - São Miguel! - grasnou ela ao reconhecer a torre da igreja de Hamburgo. As asas negaram-se a continuar o voo.” (ibid.: 29)

Ilustração 13: Igreja de São Miguel, Hamburgo³³⁸



³³⁷ Tal como acontece nas restantes artes, por vezes o objecto artístico escapa das mãos do seu criador e toma formas insuspeitas. A não ser assim, não existiria interpretação nem exegese, e só seria possível uma leitura. É possível e provável que Sepúlveda, conscientemente, veja apenas na torre da igreja um bom ponto de referência para usar na história, dado que é um ponto alto que facilmente todos reconhecem para se orientarem. Porém, outros factores, talvez inconscientes, transformam, do nosso ponto de vista, esta referência puramente espacial numa referência mais complexa de índole religiosa (sem conotações a nenhuma Igreja em particular, ou seja, não clerical), no sentido mais puro do termo: “re-ligare”, ou “juntar”, o mesmo espírito de união que aproxima as gaivotas umas das outras.

³³⁸ Fonte: <http://germanytravelguides.net/hamburg/things-to-do-in-hamburg/>

O restaurante italiano do porto (cujo nome, de sabor estranhamente castelhano, “Cuneo”, significa “balançar”) é, como as anteriores, uma referência real³³⁹. Porém, é interessante salientar que a palavra “cuneo”, embora apelido do primitivo dono italiano, pode também ser entendida em castelhano como um termo náutico, pelo que a temática marítima continua a permear a história, ainda que seja de esperar que um restaurante perto do porto tenha um nome alusivo ao mundo do mar. O outro significado do termo, igualmente em castelhano, é porém mais específico do enredo em si: está associado ao balanço que é dado a um berço de bebé, podendo assim ser traduzido não por “balançar” ou “baloçar”, mas por “embalar”³⁴⁰, o que o direcciona para aquilo que *Zorbas* e os amigos irão fazer nas próximas semanas: cuidar de uma gaivotinha recém-nascida.

Ilustração 14: Restaurante “Cuneo”³⁴¹



A referência seguinte é ao Bazar de Harry, novamente um local real em Hamburgo, cujo dono já faleceu³⁴². O cuidado de Sepúlveda em usar locais reais da cidade onde viveu e que amou é característico do seu carinho pela memória e pelas vivências. Ao poetizar estes locais, provavelmente bem menos

³³⁹ Este restaurante italiano existe mesmo, tendo sido fundado em 1905 por Francesco Cuneo. Situa-se na Davidstrasse, nº11, em plena área portuária de Hamburgo, tendo ainda a particularidade de ter sido o primeiro restaurante italiano a abrir em toda a Alemanha. As ilustrações originais da edição alemã da novela, da autoria de Sabine Wilharm, reproduzidas na edição portuguesa da Porto Editora reproduzem a entrada do restaurante com as suas características letras em néon.

³⁴⁰ “Cuneo” remete directamente para as “Canciones de Cuna”, ou seja, “Canções de Embalar”.

³⁴¹ Fonte: <http://www.cuneo1905.de/index.php?id=25>

³⁴² O nome completo do local é “Harry's Hamburger Hafen Bazar”, com morada na Erichstrasse 56 (muito perto portanto da rua do restaurante Cuneo), e desde a morte de Harry tem sido gerido pela filha deste. Segundo o Guia Marco Polo, o local é “A mixture of things from distant lands, half museum, half shop”, e um cibernauta anónimo (em 2007) dá-nos esta panorâmica, bastante próxima da descrição do local por Sepúlveda: “Museum or shop – it's difficult to decide which term applies to Harry's bazaar – it is arguably a bit of both. You can see and buy the most unbelievable jumble and curiosities from all over the world, spread over hundreds of square metres here. Harry has stuffed birds, pots and pans, African carvings, figures from Asia, exotic home accessories, and lots of odds and ends, the existence of which you might have doubted before coming here. There is even a real shrunken head! Harry also buys things. A visit is highly recommended.”

interessantes para os “outsiders” que não experienciaram essa afetividade com o local, Sepúlveda cria o seu próprio “bazar de afectos”, e, embora poetizando-os, insere a realidade dentro da ficção de uma forma subtil:

Ilustração 15: “Bazar de Harry”³⁴³



A referência geográfica seguinte, Madagáscar³⁴⁴, não tem, aparentemente, muito peso, sendo apenas referida de passagem por *Sabetudo*, que se queixa de que os ratos lhe haviam comido parte do Atlas, precisamente o mapa de Madagáscar. No entanto, e dado o papel que os ratos têm na história e a sua associação a alguns dos males sugeridos na novela, podemos eventualmente extrapolar algum sentido metafórico desta referência. Assim, Madagáscar é simultaneamente um dos locais do planeta com maior diversidade de fauna e flora, e um dos que tem visto a sua floresta desaparecer a um dos ritmos mais alarmantes no último século (90% já terá desaparecido), devido à acção destrutiva do Homem e às políticas económicas deste. A preocupação ecológica da novela é aqui metaforizada através da imagem de ratos (homens perversos) que roem o papel do Atlas fazendo desaparecer o mapa da ilha (a desflorestação e a exploração desenfreada dos recursos de Madagáscar estão a condenar a ilha e o planeta à extinção da vida). A menção a Madagáscar faz

³⁴³ Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/original/5549052.jpg>

³⁴⁴ Esta alusão aos lugares da novela poderá parecer fastidiosa, mas não foi Nabokov quem disse que antes de analisar fosse que livro fosse com os seus alunos primeiro elaborava um mapa detalhado dos locais onde a acção decorria? A este respeito consulte-se o magnífico volume de entrevistas e artigos do escritor, já aqui citado, *Opiniões Fortes*, ao longo do qual Nabokov reitera por várias vezes esta ideia original. Eis uma dessas vezes: “[...] para apreciar a arte de Tolstoi, o bom leitor deve desejar visualizar, por exemplo, a disposição duma carruagem do comboio da noite Moscovo-Petersburgo como era há cem anos. Aqui, os diagramas dão uma ajuda muito grande. Em vez de perpetuar o disparate pretensioso de títulos de capítulos homéricos, cromáticos e viscerais, os instrutores devem elaborar mapas de Dublin com os itinerários entrelaçados de Bloom e Stephen claramente traçados. Sem uma percepção visual do labirinto de lariços em *Mansfield Park*, esse romance perde algum do seu encantamento estereográfico, e se a fachada da casa do Dr. Jekyll não estiver distintivamente reconstruída na mente do aluno, o prazer da história de Stevenson não pode ser perfeito.” (Nabokov, 2005: 188)

também uma ponte com o bazar de Harry, marinheiro trota-mundos, como Sepúlveda³⁴⁵, que colecciona lembranças, artefactos, amores e afectos de todos os lugares por onde passou e viveu, nomeadamente pelos trópicos.

E com estas descrições e alusões a lugares, termina a primeira parte da novela, separada pela morte de *Kingah* e pelo subsequente nascimento de *Afortunada* do ovo que a mãe ainda conseguiu por antes de falecer.

O livro resulta assim numa “forma em arco”, claramente simétrica. Os lugares mais importantes para o enredo e para a simbologia da obra, para além de serem aqueles que existem na realidade, foram portanto dados na primeira parte. A segunda parte vai desenvolver a intriga que se passa nesses lugares, criando alguns espaços novos mas generalizados, como os esgotos onde vivem as Ratazanas (local que existe em todas as cidades do mundo, não sendo pois específico de Hamburgo), ou a casa do Poeta, também não identificada, se bem que provavelmente, como tudo o resto na novela, próxima do porto. A draga *Hanes II*³⁴⁶ onde vive *Barlavento*³⁴⁷ é a única nova menção a um local específico (neste caso móvel, dado ser uma espécie de embarcação), e limita-se a salientar a ligação ao mar já focada várias vezes na primeira parte, a que se junta a menção aos portos de Roterdão, Antuérpia e Copenhaga que a draga também limpava. A água continua pois a ser um contínuo fundamental, uma personagem à sua maneira inanimada, desde o límpido e frio mar, até à água suja e lenta dos esgotos onde as Ratazanas habitam. Aqui, a água suja é um símbolo da alma “suja” dos ratos de esgoto, que não hesitam em matar e torturar para conseguirem os seus intentos malvados.

Ao longo da história, para além destas localizações exactas, encontramos também alusões, nunca nomeadas, a outros elementos reais das vivências de Sepúlveda, nomeadamente à Greenpeace e à questão ecológica, que domina grande parte da primeira metade do livro e é, depois do tema da fraternidade e

³⁴⁵ E aqui encontramos o 5º dos alter-egos de Sepúlveda na novela, ou o 2º alter-ego secundário. Depois das gaivotas e do seu ímpeto migrante, Harry é como Sepúlveda. O bazar de Harry, que viajou por todo o mundo e nele recolheu tudo quanto viveu é uma alegoria aos livros de Sepúlveda, que contém memórias de lugares, pessoas e eventos que vivenciou, dos mais humildes aos mais significativos, dispostos por uma ordem que só o escritor conhece e também “abertos” ao público no sentido da visibilidade pública da literatura. A própria *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* é, só por si, um bazar de memórias, afectos e lugares caros ao escritor.

³⁴⁶ Neste caso foi impossível verificar se existia alguma draga em Hamburgo com esse nome, mas é possível que sim, e que Sepúlveda, a exemplo dos locais anteriores, tenha escolhido uma embarcação real a uma completamente fictícia, principalmente porque a nomeia pelo nome, em vez de informar simplesmente o leitor de que *Barlavento* era a mascote de uma das dragas do porto.

³⁴⁷ *Barlavento*, gato mascote de marinheiros, e velho lobo-do-mar felino, pragueja e usa enfáticas e comparações hiperbólicas que fazem inevitavelmente lembrar as do mais célebre lobo-do-mar de sempre, uma personagem que Sepúlveda deve certamente, como todos nós, conhecer: o Capitão Haddock, amigo inseparável do justiceiro Tintin. Não tenho conhecimento da relação de Sepúlveda com a obra de Hergé, mas conhecendo a biografia de ambos, supomos que Sepúlveda não terá muito afecto por um escritor ligado à direita clerical belga, suspeito de colaboracionismo com os nazis durante a Segunda Guerra Mundial.

da entreaajuda entre seres diferentes, o tema secundário mais importante da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

Examinemos um pouco mais de perto a forma como o escritor alude a esses elementos, fundamentalmente concentrados em duas únicas páginas:

“A mancha negra. A peste negra. Enquanto esperava o fatal desenlace, Kengah amaldiçoou os humanos. - Mas não todos. Nada de injustiças - grasnou ela debilmente. Muitas vezes vira lá do alto como certos grandes barcos petroleiros aproveitavam os dias de neblina costeira para se afastar pelo mar dentro para lavar os tanques. Atiravam ao mar milhares de litros de uma substância espessa e pestilenta que era arrastada pelas ondas. Mas vira também que às vezes umas pequenas embarcações se aproximavam dos petroleiros e os impediam de esvaziar os tanques. Infelizmente aquelas embarcações decoradas com as cores do arco-íris nem sempre chegavam a tempo de impedir o envenenamento dos mares.” (ibid.: 26)

As “pequenas embarcações”, “decoradas com as cores do arco-íris”, são evidentemente os “zebrós” e outros barcos e navios da Greenpeace³⁴⁸, ONG ecologista à qual Sepúlveda pertence e para a qual serviu durante alguns anos como marinheiro a bordo de uma dessas pequenas embarcações. Elas simbolizam também a luta dos pequenos contra os grandes, dos fracos contra os todo-poderosos. Estes pequenos barcos afrontam por vezes super-petroleiros gigantescos e outros grandes navios, não hesitando em se interpor entre eles e as suas presas ou objectivos, por vezes com o risco das vidas dos tripulantes, um papel que assentou como uma luva ao combativo Sepúlveda.

Ilustração 16: Barco da Greenpeace³⁴⁹



³⁴⁸ A Greenpeace, organização não governamental dedicada a proteger o ambiente e a vida selvagem, foi fundada em 1971 no Canadá. Independente de governos e partidos políticos, tem sedes em inúmeros países e tem conseguido algumas vitórias importantes, como o fim dos testes nucleares no Pacífico, a defesa da Amazônia, o fim da caça desregulada às baleias, etc.

³⁴⁹ Fonte: http://www.eastlondonadvertiser.co.uk/news/greenpeace_s_rainbow_warrior_ship_on_view_in_canary_wharf_1_1122774

Os direitos dos animais e a maneira como alguns humanos os tratam é um subtema do grande tema Ecologia / Greenpeace, mas merece uma menção, a tal segunda página onde o tema aparece tratado de forma virulenta. Tal como no caso da Greenpeace, Sepúlveda não nomeia locais ou organizações específicos, tornando o mal mais generalizado e deixando à imaginação e atenção das crianças o papel de preencherem esse vazio de informação concreta. E também não poupa vitupérios aos humanos que tratam os animais, principalmente aqueles que a ele mais se assemelham em termos de inteligência e outras capacidades (como a fala, elemento predominante – em termos de linguagem – da novela):

“Os gatos conheciam, por exemplo, a triste sorte dos golfinhos, que se tinham comportado de uma maneira inteligente com os humanos e estes tinham-nos condenado a fazer de palhaços em espectáculos aquáticos. E sabiam também das humilhações a que os humanos sujeitam qualquer animal que se mostre inteligente e receptivo com eles. Por exemplo, os leões, os grandes felinos obrigados a viver entre grades à espera de que um cretino lhes meta a cabeça entre as mandíbulas; ou os papagaios, encerrados em gaiolas a repetir parvoíces.” (ibid.: 114-115)

Os dois últimos elementos importantes da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* são a relação entre a Enciclopédia que *Sabetudo* manuseia em busca de informação que ajude *Afortunada* a voar, supostamente útil, e a triste constatação que esta não serve para nada, e a referência ao poeta Bernardo Atxaga.

No uso paródico da “Enciclopédia” encontramos o Sepúlveda anti-intelectual assumido nas entrevistas citadas. Não no sentido de ser contra o intelecto por si, como é evidente, mas contra a crença na confiança cega nas argumentações teóricas artificiais quando se trata de questões muito mais complexas, como a maneira de existir, pensar e sentir do ser humano. Os animais, humanizados pela fala e hábitos, representam-nos na novela, e o sentido simbólico do voo de *Afortunada* representa o triunfo do amor, da tolerância e da fraternidade e companheirismo que o tornaram possível. *Afortunada* voa, não só porque o seu destino é voar, mas porque companheiros de outras raças e espécies, humanos e gatos, a fizeram perceber isso.

Nenhuma enciclopédia, nem nenhum Leonardo da Vinci³⁵⁰ serão alguma vez capazes de transmitir os conhecimentos necessários a um tal milagre. Só a intuição, o coração, a bondade e sentido de justiça supostamente inatos no Homem, ou nalguns homens, pelo menos, serão capazes de operar a mudança na Terra. Neste particular, o uso da enciclopédia para ensinar uma gaivota a voar tem pois um duplo objectivo: introduz humor na história (pelo facto de tentar ensinar o Pai-Nosso ao vigário, como sói dizer-se, e por ser um gato – animal muito pouco “intelectual”, digamos – que está a consultar a enciclopédia), e reforça a tese de Sepúlveda sobre o valor da intuição e sobre a inadequação da teoria pura e do intelectualismo frio às complexidades do comportamento humano enquanto ser social³⁵¹.

Já a referência ao poema *As Gaivotas*, de Bernardo Atxaga, tem mais que se lhe diga³⁵². O excerto citado no livro, aquele que fornece a chave para abrir o segredo do voo, é o seguinte:

“Mas o seu pequeno coração
- que é o dos equilibristas -
por nada suspira tanto
como por essa chuva tonta
que quase sempre traz vento,
que quase sempre traz sol.” (ibidem: 128)

³⁵⁰ Aqui claramente usado pelo seu conhecimento enciclopédico, e interesses intelectuais omnívoros, que o tornaram um ícone universal do sábio onisciente, juntamente com Einstein.

³⁵¹ O próprio aparelho de Leonardo, descrito na novela, cujos esboços todos conhecemos, embora genial na sua previsão do futuro, nunca teria conseguido fazer voar um homem. Leonardo pode também fazer a ligação à menção de Kingah a Ícaro (SEPÚLVEDA, 1997: 27), dado que a lenda nos conta que Ícaro também tentou fabricar umas asas com penas de águia e cera (ou seja, embora com outros materiais, uma tentativa de imitar o design das aves, tal como Leonardo), mas tendo sido demasiado ambicioso e contra os conselhos do pai, aproximara-se muito do Sol e o calor derretera a cera, provocando a morte do rapaz. Não por acaso, o drama que esta lenda nos conta desenrola-se no mar, que Ícaro sobrevoa e no qual virá a cair, tendo inclusivamente dado origem ao actual Mar Icariano, na região de Icaria, uma ilha do mar Egeu situada a sudoeste da ilha de Samos.

³⁵² Bernardo Atxaga, pseudónimo literário de Joseba Irazu Garmendia, escritor e poeta basco nascido em 1951. Escreve em língua basca (“euskera”), embora os seus livros estejam todos disponíveis em castelhano e traduzidos para outras línguas. É considerado o melhor escritor em língua basca da actualidade, e um dos mais premiados e apreciados, dedicando-se também à escrita de obras para crianças. Colaborou com Luis Sepúlveda no volume *Contos Apátridas* (1999), juntamente com José Manuel Fajardo e Santiago Gamboa.

O original completo reza:

Todas las tardes
se reunen las gaviotas
frente a la estación del tren:
Allí repasan sus amores.

En su libro de memorias
dos flores de sándalo:
una señala la página de los puentes,
otra la de los suicidas.

Y tambien guardan una fotografía
del mendigo que, hace tiempo, transportaba
los despojos del mercado.

Pero su pequeño corazón
- que es el de los equilibristas -
por nada suspira tanto
como por esa lluvia tonta
que casi siempre trae el viento,
que casi siempre trae el sol.

Por nada suspira tanto
como por el inacabable
(cabalé, cabalá),
continuo mudar
del cielo y de los días.³⁵³

Sepúlveda aproveitou pois os versos que melhor se enquadravam no contexto desejado, o de explicar aos gatos, através da poesia e não da teoria do voo, o que precisavam de saber para ajudar *Afortunada* a voar finalmente. O poeta assume-se assim como aquele que conhece o coração dos homens, e a poesia um veículo para mudar o mundo, contrariando até a ideia do escritor de que a literatura, por si, não tem essa capacidade³⁵⁴. Evidentemente, não é a mera leitura do poema que faz *Afortunada* voar, mas é a partir do que o poema ensina, sem ser didático nem pedante, como a Enciclopédia, que os gatos compreendem, *intuem*, aquilo de que *Afortunada* necessita: sentir a chuva nas asas, essa “chuva tonta, que quase sempre traz vento, que quase sempre traz o sol”. Mais uma vez, e como acontecera já com os locais, a escolha de Atxaga não é circunstancial. É um companheiro de ideias, de estrada, com o qual colaborou, pelo qual tem uma ligação afectiva e ideológica, e a citação do

³⁵³ Fonte: <http://www.atxaga.org/es/testuak-textos/las-gaviotas>

³⁵⁴ Não por acaso, retirámos o poema da narração, que é cantado à parte, e propositadamente, por um coro de crianças, não tanto por se tratar de uma peça destinada a crianças e jovens (o narrador poderia cantar uma canção), mas porque as crianças, tal como o poema sugere, *intuem* mais do que racionalizam, e é disso que *Afortunada* precisa nessa altura: seguir o seu instinto, deixar-se ir, abrir as asas, e voar. Sem teorias.

excerto do poema do amigo, no fim de um livro tão pessoal e especial para Sepúlveda, e com a importância que lhe é dado, diz também mais sobre a relação dos dois do que qualquer artigo enciclopédico de literatura ibero-americana.

A partir destes dados podemos chegar a algumas conclusões sobre as características, construção e contexto filosófico, bem como sobre a importância autobiográfica e afectiva desta obra, cuja complexidade, teias de relações, simbologia e riqueza metafórica, sintáctica e poética a elevam muito acima daquilo que muitas vezes é vulgar e desdenhosamente designado por “literatura para crianças”, ou “literatura para jovens”, a maior parte das vezes por críticos que ignoram alguns parâmetros em detrimento de outros, como o enredo ou a simplicidade da escrita, a fim de servirem a sua “agenda” específica:

Quadro 20: Características simbólicas dos personagens e sua ligação a Sepúlveda.

Personagens e alusões a outras pessoas	Género e Características	Locais e contextos	Ligação a Sepúlveda e outros simbolismos
<i>Kingah</i>	Gaivota (mãe) – neutro	Ar e mar	Alter-ego secundário – Viajante
<i>Afortunada</i>	Gaivota (filha) – neutro	Ar e mar	Símbolo do resultado da entreaajuda, o seu voo significa também elevação da Humanidade em direcção a um mundo melhor, com maior entendimento entre as pessoas.
<i>Zorbas</i>	Gato – bondoso	Casa no porto	Alter-ego da idade juventude – Guarda-costas de <i>Afortunada</i> (Allende), e o verdadeiro gato de Sepúlveda.
<i>Colonello</i>	Gato – bondoso	Restaurante no porto	Vaidade “militar” e sentido ridículo mas inofensivo da própria importância.
<i>Secretário</i>	Gato – bondoso	Restaurante no porto	Servilismo engraçado.
<i>Sabetudo</i>	Gato – bondoso	Bazar no porto	Pedantismo simpático.
<i>Barlavento</i>	Gato – bondoso	Draga no porto	Pitoresco “marítimo”.
<i>Bubulina</i>	Gato – bondoso	Casa no porto	Sensualidade e vaidade feminina.
<i>Matias</i>	Chimpanzé – agressivo e estúpido	Bazar no porto	(ver “Gatos Vadios”)
Chefe das Ratazanas	Ratazana – má	Esgotos, água suja	Símbolo do mal absoluto (Pinochet e seus torcionários).
Pelicano	Pelicano – neutro mas estúpido	Ar e mar	(ver “Gatos Vadios”)
2 Gatos Vadios	Gatos – maus	Ruas do porto	Com o pelicano e <i>Matias</i> , representam qualidades inferiores do ser humano: falta de tolerância, estupidez, tendências agressivas, etc.
Rapaz	Humano – bondoso	Casa no porto	Alter-ego da infância – Anseia por viajar.
Poeta	Humano – bondoso	Casa no porto	Alter-ego da idade adulta – escreve poesia.
Harry	Humano – bondoso	Bazar no porto	Alter-ego da idade madura – Recolhe memórias e afectos de todo o mundo por onde viajou.
Amigo	Humano – bondoso	-	-
Capitão da draga	Humano – bondoso	Draga no porto	-
René	Humano – bondoso	Restaurante no porto	-
Carlo	Humano – bondoso	Restaurante no porto	-
Ícaro	Personagem mitológica – neutro	Ar e mar	De certo modo faz a ligação entre o voo frustrado de <i>Kingah</i> e o bem sucedido de <i>Afortunada</i> .
Bernardo Atxaga	Personagem real, viva – neutro	Ar e mar (poema)	Amigo pessoal de Sepúlveda na vida real.
Leonardo da Vinci	Personagem real, morta – neutro	Ar	Simboliza, tal como a Enciclopédia, no qual os seus esboços da Máquina de Voar estão registados, a incapacidade do intelecto em resolver certas questões do ser humano.

Do ponto de vista das ligações entre as personagens, e entre estas e o autor, a ideia de *pares* parece dominar a novela, um processo caro a Hitchcock³⁵⁵, que talvez tenha influenciado Sepúlveda, entusiasta de cinema³⁵⁶ e ele próprio realizador³⁵⁷:

Quadro 21: Estruturação em *pares*.

Rapaz	<i>Zorbas</i>
Poeta	<i>Bubulina</i>
<i>Kingah</i>	<i>Afortunada</i>
<i>Colonello</i>	<i>Secretario</i>
<i>Barlavento</i>	Capitão da draga <i>Hannes II</i>
Rapaz	Poeta (alter-egos interligados)
Harry	<i>Matias</i>
Bernardo Atxaga	Luis Sepúlveda (os dois poetas reais)
Leonardo da Vinci	Ícaro (dois personagens unidos pelo sonho de voar)
2 Gatos Vadios	-
René e Carlo	-
Chefe das Ratazanas	Pelicano
<i>Sabetudo</i>	Enciclopédia

No quadro acima deixámos propositadamente para o fim a relação entre o Chefe das Ratazanas e o Pelicano, dado que, juntamente com a parelha de Gatos Vadios, constituem os perigos que *Zorbas* enfrenta ao longo da história. Porém, o grau de malevolência de ambos é diferente, como vimos no quadro anterior. O Pelicano caça apenas para comer, é levemente parvo, e até inofensivo (*Zorbas* era pequeno quando foi atacado por ele, e a ave nem sequer estava segura do que é que tinha apanhado: seria uma rã preta?), enquanto o Chefe das Ratazanas mata para comer mas tem prazer nisso, e é malevolamente esperto. *Sabetudo*, por sua vez, é uma personagem interessante porque faz um par com um objecto inanimado. A Enciclopédia é o seu grande amigo, a sua relação com o mundo, e embora solidário com os outros gatos e fazendo parte da pandilha, no seu

³⁵⁵ Embora possamos citar muitos filmes em que o mestre joga com pares e duplicações de toda a ordem, filmes como *Vertigo*, *Os Pássaros*, *Shadow of a Doubt*, ou mesmo *Psycho*, a película mais extraordinária de Hitchcock no que a este tema dos duplos respeita é sem dúvida *O Desconhecido do Norte-Expresso* (1951), um “tour-de-force” de virtuosismo narrativo e fílmico.

³⁵⁶ A maior parte dos seus romances tem um sabor a narrativa cinematográfica, rápida, concisa e simples, para já não mencionar as temáticas “thriller” que recentemente têm sido mais acarinhadas por Sepúlveda, ou a tendência para contador de histórias, que é, no fundo, o que a maior parte do cinema pretende fazer: contar uma história. Sepúlveda, como vimos, desdenha a literatura que não sabe contar uma história e se perde em elaborações abstractas unicamente preocupadas com questões de linguagem, e não obstante ser um admirador do *Ulisses* de Joyce, e do “nouveau roman” de Robbe-Grillet (escritor e cineasta francês, 1922-2008), esse não é decerto o seu campo de eleição como escritor.

³⁵⁷ Só como realizador (Sepúlveda é também argumentista, actor, assistente de fotografia, produtor e editor), e escritor já realizou quatro películas: *Vivir a los 17* (1986), *Nowhere* (2000), *Mano armada* (2002) e *Corazón bajo* (2004). E já que mencionámos Hitchcock, como esquecer Jacques Tati (1907-1982), cujo filme *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) está repleto de personagens cómicos que podem ter influenciado a escrita de Sepúlveda. Quem não se lembra do general reformado que até os piqueniques orienta com rigidez militar (*Colonello*?), do fanático marxista sempre com o nariz metido nos livros e perorando teoria (*Sabetudo*?), do criado de hotel insatisfeito (*Secretário*?), ou da bela turista que todos, sem excepção, admiram (*Bubulina*?), para só citar alguns?

universo tudo gira à volta do conhecimento livresco. Aliás, de todos os gatos, é o único que não “pertence” a nenhum humano, embora seja uma das duas “mascotes” de Harry, juntamente com *Matias*. No entanto, Sepúlveda dá a entender que *Sabetudo* entende-se sobretudo é com os livros. *Colonello* é supostamente alimentado por René, e Carlo “julga” possuir um gato, *Secretário* (este, por sua vez, obedece a *Colonello*, daí o seu nome, como se fosse um ordenança de uma alta patente militar). *Zorbas* pertence ao Rapaz, *Bubulina* ao Poeta, e *Barlavento* ao Capitão da Draga. Resta pois, do grupo dos “bons”, apenas *Sabetudo*, que mora no Bazar, mas pelo que se percebe da narrativa é bastante independente de Harry, cujo animal de estimação é *Matias*, o chimpanzé. Os Gatos Vadios não têm, naturalmente, donos.

Para além das relações de domínio entre as personagens, existem também outros pares no âmago da complexa estrutura narrativa³⁵⁸, que podemos observar no quadro seguinte:

Quadro 22: Estruturação em *pares* na estrutura do enredo.

2 voos e 2 quedas (<i>Kingah</i> no início, e <i>Afortunada</i> no fim) por ordem inversa:	<i>Kingah</i> voa e depois cai, <i>Afortunada</i> cai e depois voa.
<i>Zorbas</i> luta duas vezes com os dois Gatos Vadios	-
<i>Zorbas</i> luta mais duas vezes:	Pelicano e Chefe das Ratazanais
A vida de <i>Afortunada</i> é ameaçada por duas vezes:	Gatos Vadios e Chefe das Ratazanais
<i>Sabetudo</i> (e a sua Enciclopédia) é consultado duas vezes pelos gatos:	Sobre como tirar o petróleo de <i>Kingah</i> , e sobre como fazer <i>Afortunada</i> voar. Ambas as tentativas falham.
A Torre de São Miguel tem um papel importante em duas ocasiões:	Serve de referência a <i>Kingah</i> para chegar a terra, e de ponto de partida elevado para <i>Afortunada</i> realizar o seu primeiro voo.

Se bem que avesso a preciosismos de linguagem e a complexidades abstraccionistas da narrativa (ou à falta dela), não obstante o interesse de Sepúlveda por escritores do “nouveau roman”, o escritor não renega o ofício literário, como afirma várias vezes, e se escreve como Hemingway em termos do vocabulário, simples, directo, quase jornalístico, e se expõe as ideias com clareza num enredo quase cinematográfico, tal não significa que o seu estilo seja pobre ou simplista, ou que prescinda totalmente das “trouvailles” gramaticais e formais, ou da riqueza de vocabulário. Como pudemos observar

³⁵⁸ Que por sua vez, como já foi referido, também se divide em duas partes simétricas e complementares.

pelos exemplos atrás expostos, quer a nível da forma, quer a nível das relações cruzadas entre as personagens, quer ainda no que toca à poética da escrita, Sepúlveda consegue contar uma história de maneira simples e directa, mas com qualidade, evitando retóricas desnecessárias, ou usadas a pensar unicamente nos especialistas de literatura comparada. E tal não impede que seja precisamente um Poeta aquele que pode compreender o dilema dos gatos e vá em ajuda destes, conseguindo, através da poesia, esse milagre. Ao fim e ao cabo, é uma declaração do amor de Sepúlveda pela palavra e pelo dom da poesia e da sua beleza, de conseguir o entendimento universal.

Como *Zorbas* explica aos companheiros:

- “ – Um poeta! O que aquele humano faz chama-se poesia. Volume dezassete, letra “P”, da enciclopédia – garantiu *Sabetudo*.
- E o que te leva a pensar que esse humano sabe voar? – quis saber *Secretário*.
- Talvez não saiba voar com asas de pássaro, mas ao ouvi-lo sempre pensei que voa com as palavras – respondeu *Zorbas*.” (ibid.: 120)

No quadro seguinte (na tradução portuguesa³⁵⁹), de forma extremamente resumida, poderemos constatar que a riqueza de vocabulário, de imagens e de expressões poéticas e metafóricas, a ironia e o humor³⁶⁰ estão presentes nesta obra, mas sem impor à narrativa uma presença demasiado pesada³⁶¹:

³⁵⁹ Continuamos a usar a mesma tradução de Pedro Tamen já referida. Somente no capítulo seguinte desta dissertação, no qual analisaremos a nossa redução e adaptação do texto usaremos a nossa própria tradução, trabalho que acompanhou esse processo de adaptação às necessidades do conto musical.

³⁶⁰ Importará aqui referir que a noção de humor que usamos nestes comentários ao texto deverá ser entendida da forma que Kundera a explica, citando Octavio Paz, em *Os Testamentos Traídos*: “Nem Homero nem Virgílio conheceram o humor; Ariosto parece pressenti-lo, mas o humor só ganha forma com Cervantes [...] O humor, continua Paz, é a grande invenção do espírito moderno.”. Ideia fundamental: o humor não é uma prática imemorial do homem; é uma invenção ligada ao nascimento do romance. O humor, portanto, não é o riso, a troça, a sátira, mas uma espécie particular de cómico, da qual Paz diz (e tal é a chave da compreensão da essência do humor) que “torna ambíguo tudo o que toca”. Os que não sabem tirar prazer da cena em que Panúrgio deixa os mercadores de carneiros afogarem-se ao mesmo tempo que lhes faz o elogio do outro mundo nunca compreenderão nada da arte do romance.” (Kundera, 1994: 11)

³⁶¹ Note-se que neste quadro aparecem expressões constantes do texto original de Sepúlveda não necessariamente usadas na nossa adaptação do mesmo, o que não significa que não tenhamos usado algumas delas. Mas esse será um ponto a discutir no capítulo relativo à adaptação da obra.

Quadro 23: Exemplos de riqueza metafórica e adjectival do texto de Sepúlveda.

Seriam então umas mil gaivotas que, como uma rápida nuvem cor de prata...
...algumas nuvens se interpunham entre o mar e a imensidade da abóbada celeste.
Viu também alguns barcos movendo-se como diminutos objectos sobre um pano azul.
...seguindo a serpenteante linha verde do Elba.
...uma desordenada loja de artigos estranhos, um museu de extravagâncias, um depósito de máquinas sem préstimo, a biblioteca mais caótica do mundo ou o laboratório de algum sábio inventor de objectos impossíveis de enumerar.
160 rodas de leme de barcos enjoados de tantas voltas que deram ao mundo.
7 búzios gigantes donde saíam longínquas ressonâncias de míticos naufrágios.
Lá está você mais uma vez a tirar-me os miados da boca...
...via-se a cuidar de um objecto sem vida, de uma espécie de frágil pedra, embora fosse branca e com pintinhas azuis.
Um tonto a estibordo! Pelas presas da barracuda!
E hei-de miar-te sobre os piolhos da ilha Cacatua, que precisam de chupar o sangue de sete homens para ficar satisfeitos à hora do aperitivo.
Então os cinco gatos formaram um círculo em redor da pequena gaivota, levantaram-se sobre as patas traseiras e, esticando as dianteiras até a deixarem sob um tecto de garras...
...deambulava com o seu passo bamboleante de ave marinha por todas as salas...
Eram belas de ver, majestosas, recortadas contra o azul do céu. Havia momentos em que pareciam paralisar-se, flutuar simplesmente no ar de asas estendidas...
O meu capitão é um humano encantador, tanto que na sua última briga num bar de Antuérpia enfrentou doze tipos que o ofenderam e só deixou metade fora de combate.
Talvez não saiba voar com asas de pássaro, mas ao ouvi-lo sempre pensei que voa com as palavras...
Atrás dos gatos, um chimpanzé punha as mãos na cara tentando tapar os olhos, os ouvidos e a boca ao mesmo tempo.
Na tua vida terás muitos motivos para ser feliz, um deles chama-se água, outro chama-se vento, outro chama-se sol e chega sempre como recompensa depois da chuva. Sente a chuva. Abre as asas...
...já com metade das patas de fora do varandim, porque, como diziam os versos de Atxaga, o seu pequeno coração era o dos equilibristas.
E o que é que ela compreendeu? – perguntou o humano. – Que só voa quem se atreve a fazê-lo – miou <i>Zorbas</i> .

Já aqui referimos o facto de Sepúlveda evitar um tom demasiado didáctico ou moralista, evitando referir-se directamente a instituições ou casos concretos de maldade dos humanos quer direccionada contra a natureza quer contra os animais, directa ou indirectamente,³⁶² e na secção final deste capítulo iremos examinar com maior pormenor a ligação entre ética e estética da novela. Porém, será interessante compilar os momentos da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* nos quais as acções perversas dos humanos são referidas.

Não são muitas, mas são importantes, não só porque uma delas despoleta toda a história (a maré negra que mata *Kingah*) e aglutina um dos dois temas principais da mesma, a ecologia (o segundo é a tolerância e amor ao Outro), mas também porque Sepúlveda não hesita em usar termos directos e até

³⁶² Dizemos “directa ou indirectamente”, porque como é sabido, qualquer agressão contra a natureza, mar, ar, florestas, etc., acaba por ser também uma agressão indirecta contra os animais que vivem no ecossistema afectado pela acção humana.

agressivos, destituídos de qualquer tipo de humor, humor que está presente noutros momentos “violentos”, tais como nas lutas e discussões de *Zorbas* contra o pelicano, os Gatos Vadios, as Ratazanas e até *Matias*, ou nas invectivas pitorescas de *Barlavento* e nas pequenas questiúnculas entre os próprios gatos. Esta diferente abordagem coloca as acções dos humanos num plano diferente das acções dos animais, quer as boas acções quer as más. Parece-nos que tal divisão se destina claramente a salientar o facto de que os animais são ficcionados, são criaturas saídas da pena do autor, e embora (como em qualquer fábula) as suas acções se destinem a fazer reflectir os leitores sobre si próprios, como humanos, não deixam de ser invenções. E as invenções ficcionais não provocam danos reais. O homem, esse sim, já os provoca.

A realidade inquietante escondida por detrás do enredo excitante e das personagens ficcionais assoma aqui e ali de forma sinistra, lembrando – sem se tornar onnipresente ou moralista – que esta é apenas uma história, nada mais. A literatura, diz Sepúlveda, não é capaz, por si só, de mudar o mundo. Serve, quanto muito, de veículo para lembrar que é preciso agir, sair do sofá confortável da ficção romanesca e sair para as ruas agitadas do Mundo, onde as coisas, boas e más, realmente *acontecem*:

Os problemas levantados são então os seguintes, pela ordem em que surgem na novela:

1. A falta de comunicação entre as pessoas.
2. A poluição marítima (principalmente pelo petróleo, mas não exclusivamente).
3. A guerra (em particular a devida ao controlo do petróleo).
4. Acções não especificadas mas que resultam mal.
5. O tratamento cruel dado aos animais.

Quadro 24: Alusões directas a problemas sociais, éticos e ecológicos.

<p>– As dificuldades que os humanos têm! Nós, gaivotas, ao menos grasnamos o mesmo em todo o mundo – comentou uma vez Kengah para uma das suas companheiras de voo.</p> <p>– Pois é. E o mais notável é que às vezes até conseguem entender-se – grasnou a outra. (p. 12)</p>
<p>A mancha negra. A peste negra. Enquanto esperava o fatal desenlace, Kengah amaldiçoou os humanos.</p> <p>– Mas não todos. Nada de injustiças – grasnou ela debilmente.</p> <p>Muitas vezes vira lá do alto como certos grandes barcos petroleiros aproveitavam os dias de neblina costeira para se afastar pelo mar dentro para lavar os tanques. Atiravam ao mar milhares de litros de uma substância espessa e pestilenta que era arrastada pelas ondas. (p. 26)</p>
<p>...embora tivessem de suportar uma longa dissertação de <i>Sabetudo</i>, que se alongou a falar de uma guerra do petróleo que teve lugar nos anos setenta. (p.52)</p>
<p>E agora digamos adeus a esta gaivota, vítima da desgraça provocada pelos humanos. (p. 60)</p>
<p>– Infelizmente os humanos são imprevisíveis. As suas melhores intenções causam muitas vezes os piores danos – sentenciou <i>Colonello</i>. (p. 82)</p>
<p>Pensemos, por exemplo, no Harry, que é um bom homem, um grande coração, mas que, como tem uma grande amizade pelo chimpanzé e sabe que ele gosta de cerveja, pronto, toca a dar-lhe garrafas de cada vez que o macaco tem sede. O pobre <i>Matias</i> é um alcoólico, perdeu a vergonha, e sempre que se embriaga... (p. 82)</p>
<p>– E que dizer do mal que causam intencionalmente? Pensem na pobre gaivota que morreu por culpa da maldita mania de envenenarem o mar com o seu lixo – acrescentou <i>Secretário</i>. (p. 83)</p>
<p>Acontecem no mar coisas terríveis. Às vezes pergunto a mim mesmo se alguns humanos enlouqueceram, ao tentarem fazer do oceano uma enorme lixeira. Acabo de dragar a foz do Elba e nem podem imaginar a quantidade de imundície que as marés arrastam. Pela carapaça da tartaruga! Tirámos barris de insecticida, pneus e toneladas das malditas garrafas de plástico que os humanos deixam nas praias – declarou <i>Barlavento</i> enjoadado. (p. 94)</p>
<p>O grande risco estava na resposta que os humanos dariam. Que fariam com um gato falante? Com toda a certeza iriam encerrá-lo numa jaula para o submeterem a toda a espécie de provas estúpidas, porque os humanos são geralmente incapazes de aceitar que um ser diferente deles os entenda e trate de se dar a entender. Os gatos conheciam, por exemplo, a triste sorte dos golfinhos, que se tinham comportado de uma maneira inteligente com os humanos e estes tinham-nos condenado a fazer de palhaços em espectáculos aquáticos. E sabiam também das humilhações a que os humanos sujeitam qualquer animal que se mostre inteligente e receptivo com eles. Por exemplo, os leões, os grandes felinos obrigados a viver entre grades à espera que um cretino lhes meta a cabeça entre as mandíbulas; ou os papagaios, encerrados em gaiolas a repetir parvoíces. (pp. 114-115)</p>

Não deixa de ser notável que, embora a preocupação ecológica domine a história³⁶³, a mais longa tirada contra os humanos seja esta última, que usa os termos mais violentos (provas “estúpidas”, condenados a fazer de “palhaços”, à espera que um “cretino”, a repetir “parvoíces”) para invectivar a maneira como os humanos tratam os animais, nomeadamente aqueles que mostram alguma inteligência, como os golfinhos ou os papagaios³⁶⁴. Esta tirada almeja

³⁶³ Por vezes até em níveis insuspeitos. Considere-se a negrura de *Zorbas*, “cor” discriminatória (ou melhor, a ausência dela) que faz ponte com a “cor” dos escravos africanos libertados (e libertários) da Libéria evocados logo no início da novela, país que o rapaz deseja um dia visitar *com Zorbas*, e o aspecto “negro” de Kingah quando ela cai no terraço de *Zorbas* coberta de petróleo. É principalmente o aspecto (“sujo”) e o cheiro nauseabundo devidos ao petróleo que assustam *Zorbas* e o fazem inicialmente hesitar em relação à gaivota, e não o facto de esta ser diferente dele *enquanto espécie animal*. O petróleo (ou “ouro negro”), originador de tantas guerras e conflitos devidos à cobiça e à perspectiva da riqueza, é pois causa primeira do afastamento entre as nações, e criador de racismos oportunistas quando se tentam justificar de forma “conveniente” actos agressivos para o obter.

³⁶⁴ Animais esses que dão mostras, ao longo da novela, da maior solidariedade (exceptuando os animais óbvia e completamente “maus”: os gatos vadios e as ratazanas, pois mesmo o bruto *Matias* se junta aos lamentos). Quando do enterro de *Afortunada*, Sepúlveda cria um quadro de desolação animal geral, desolação que é *sentida* mesmo pelos animais que não sabem da morte da gaivota (mas ouvem os lamentos de *Zorbas* e dos seus amigos), mas que é *incompreensível* – embora *ouvida* – pelos humanos de Hamburgo: “Os quatro gatos começaram a miar uma triste litania ao pé do velho castanheiro, e aos seus miados bem depressa se juntaram os dos outros gatos das vizinhanças, e depois dos gatos da outra margem do rio, e aos miados dos gatos uniram-se os uivos

chegar a um ponto fulcral que o jovem leitor, à medida que for crescendo e tomando consciência do mundo e dos homens, deverá compreender: quanto maior a inteligência dos animais pior o Homem os trata. E quem é o animal mais inteligente na Terra? O próprio Homem, que se ataca a si próprio e destrói o mundo em que todos vivemos de uma forma que mais nenhum animal no planeta o faz³⁶⁵, O Homem humilha, tortura, prende, ataca outros da sua própria espécie, e o primeiro sinal está na forma como trata os animais³⁶⁶.

A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, enquanto modelo educativo para a compreensão dos valores humanos mais essenciais à sobrevivência e coexistência pacífica do Homem, existe assim num duplo plano ético e estético que a distingue da mera propaganda de valores, ainda que estes valores possam ser meritórios. Milan Kundera, já aqui citado várias vezes a este respeito, critica George Orwell precisamente por este colocar a poesia de lado (e o humor³⁶⁷), em favor da mensagem política que quer transmitir, tornando-se assim cúmplice da mesma realidade (o totalitarismo) que pretende criticar, e deixando de ser, assim, um *romancista*, para passar a ser apenas um ideólogo privado que usa as mesmas ferramentas dos ideólogos do Estado:

“...1984, de Orwell, o livro que serviu durante décadas de referência constante aos profissionais do antitotalitarismo. Neste romance que quer ser o retrato apavorante de uma sociedade totalitária imaginária, não há janelas; não entrevemos nele a rapariga com um cântaro a encher-se de água; é um romance impermeavelmente fechado à poesia; romance? Um pensamento político disfarçado de romance; o pensamento, sem dúvida lúcido e justo mas deformado pelo seu disfarce romanesco que o torna inexacto e aproximativo; se a forma romanesca obscurece o pensamento de Orwell, dar-lhe-á alguma coisa em troca? Esclarecerá o mistério das situações humanas a que nem a sociologia nem a politologia têm acesso? Não: as situações e as personagens têm uma ausência de espessura de cartaz. Justificar-se-á pelo menos enquanto vulgarização de ideias boas? Também não. Porque as ideias posta sem romance deixam de agir como ideias para agirem precisamente como romance, e no caso de *1984* agem como *mau* romance, com toda a influência nefasta que um mau romance pode exercer.” (Kundera, 1994: 205)

dos cães, o piar lastimoso dos canários engaiolados e dos pardais nos seus ninhos, o coaxar triste das rãs, e até os desafinados guinchos do chimpanzé *Matias*. As luzes de todas as casas de Hamburgo acenderam-se, e naquela noite todos os seus habitantes perguntaram a que se deveria a estranha tristeza que subitamente se havia apoderado dos animais.” (Sepúlveda, 1997: 60-62)

³⁶⁵ Algumas espécies matam-se entre si para assegurar território, comida ou descendência, mas apenas o fazem nessas circunstâncias, e normalmente é sempre um macho velho que é morto por um macho jovem e pouco mais. E mesmo quando alguns jovens felinos aparentemente maltratam as presas, “brincando” com elas, tal deve-se a comportamentos de aprendizagem da caça, deixando de fazer parte dos hábitos de vida mal a cria chega à idade adulta. A crueldade pura, o prazer de matar e de fazer mal por fazer, não existe no mundo natural.

³⁶⁶ Milan Kundera em *A Valsa do Adeus* (1975) fornece um bom exemplo desta asserção, quando uma das personagens refere que os cães vadios são os piores inimigos do Povo, baseando-se a cena num episódio real, que é referida em pormenor em *A Insustentável Leveza do Ser* (1984): uma das primeiras coisas que os soviéticos fizeram em Praga após a ocupação, em 1968, foi exterminar os pombos e os cães (considerados inimigos públicos em termos sanitários, distraíndo assim as atenções dos problemas maiores da Ocupação), e Kundera tira desse episódio sinistro a ilação que da forma como os animais eram tratados numa determinada sociedade se podia depreender como o seriam os homens. (Kundera, 1988: 328-329).

³⁶⁷ O humor é essencial: produz distanciamento, por um lado, e por via desse distanciamento

É essencial retermos esta conclusão de Kundera, um dos escritores e pensadores de cultura mais importantes das últimas décadas, sobre o papel das ideias na escrita ficcional: qualquer ideia transmitida através dos meios técnicos e formais da arte do romance torna-se uma ideia romanceada, sujeita pois às condicionantes do próprio romance. Se o romance for mau, se nele não espreitar a poesia, o humor, enfim, a vida, este torna-se um mero veículo de propagação das ideias nele expostas, com o consequente efeito nefasto de que fala Kundera. Na realidade, Orwell, ao criticar o mundo fechado do totalitarismo (com toda a justeza, admite Kundera – o que está aqui em causa não são as *ideias*, é o seu *veículo*) acaba por escrever um romance que enferma dos mesmos problemas que o sistema político que está em causa: uma total falta de abertura ao exterior, um mundo onde o humor³⁶⁸, o pormenor poético, um mundo de onde o calor da vida está totalmente ausente. E a vida não é assim, nem mesmo nas sociedades mais totalitárias. Seguindo o seu raciocínio, Kundera extrapola estas ideias estéticas sobre Orwell para a realidade da vida na Checoslováquia sob domínio soviético:

“Quando falo, um ano ou dois a seguir ao fim do comunismo com os Checos, ouço no discurso de todos eles esse giro tornado ritual, esse preâmbulo obrigatório de todas as suas lembranças, de todas as suas reflexões: “depois destes quarenta anos de horror comunista”, ou: “os horríveis quarenta anos”, e sobretudo: “os quarenta anos perdidos”. Olho para os meus interlocutores: não foram nem forçados a emigrar, nem presos, nem corridos do emprego, nem sequer mal vistos; todos eles viveram a sua vida no seu país, no seu apartamento, no seu trabalho, tiveram as suas férias, as suas amizades, os seus amores; por meio da expressão “quarenta horríveis anos”, reduzem a sua vida apenas ao aspecto político. Mas até mesmo a história política dos quarenta anos passados, tê-la-ão vivido como um bloco de horrores indiferenciado e único? Terão esquecido os anos em que viam os filmes de Forman, liam os livros de Hrabal, frequentavam os pequenos teatros não conformistas, contavam centenas de anedotas e, alegremente, faziam pouco do poder? Se falam, todos eles, de quarenta anos horríveis, é porque *orwellizaram* a recordação da sua própria vida que, assim, *a posteriori*, na sua memória e nas suas cabeças, foi desvalorizada ou mesmo decididamente anulada (quarenta anos *perdidos*).“ (ibid., 206)

Kundera compara em seguida esta visão “orwelliana” da vida (e do romance) com o humor romanesco de Kafka, de quem tinha vindo a tratar neste capítulo do seu ensaio:

³⁶⁸ Humor que, em Sepúlveda, nem hesita em fazer a sua aparição nalguns dos momentos mais dramáticos da novela, como o da morte e subsequente enterro de Kingah: “Os quatro gatos desceram do telhado para a varanda e imediatamente compreenderam que haviam chegado tarde. Colonello, *Sabetudo* e *Zorbas* observaram com respeito o corpo sem vida da gaivota, enquanto *Secretário* agitava o rabo ao vento para lhe tirar o cheiro a benzina.” (Sepúlveda, 1997: 55).

“K., mesmo na situação de privação extrema de liberdade, é capaz de ver uma rapariga frágil³⁶⁹ cujo cântaro vai enchendo lentamente. Eu disse que estes momentos são como janelas que fugitivamente se abrem para uma paisagem situada longe do processo de K. Para que paisagem? Vou precisar a metáfora: as janelas abertas no romance de Kafka dão para a paisagem de Tolstoi; para o mundo onde as personagens, mesmo nos momentos mais cruéis, conservam uma liberdade de decisão que dá à vida essa feliz incalculabilidade que é a fonte da poesia.” (ibid., 206)

“...uma liberdade de decisão que dá à vida essa feliz incalculabilidade que é a fonte da poesia.”.

Esta expressão sintetiza melhor do que qualquer outra o segredo da boa literatura, e a razão porque Sepúlveda, como Kundera, não escreve uma obra fechada à vida, com todos os matizes que esta tem, mesmo nos momentos mais difíceis. Humor, poesia, imprevisibilidade, são apanágio da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, e são esses ingredientes que asseguram que a mensagem “política” – digamos assim – passe fluentemente para o leitor, através das asas da beleza. A criança leitora depara-se com a vida e a morte, com a bondade e a violência, enfim, com a forma como a vida funciona, compreende que muitos dos males poderiam ser erradicados se o Homem adoptasse outras políticas, outros comportamentos para com os seus semelhantes e para com aqueles que são diferentes (incluindo nesta *diferença* não só os seres animais, como os seres vegetais: todo o ecossistema do planeta), mas recebe essa compreensão naturalmente, através do encantamento estético, pela beleza das expressões, metáforas, situações, através da identificação com as personagens. O tom mais “didáctico” e moralista das tiradas que expusemos atrás, ou um certo maniqueísmo, que corria o perigo de obnubilar a beleza narrativa através da lição pedante, são praticamente reduzidos a pouco mais do que uma página num total de mais de cento e vinte.

Para discutir este ponto recorreremos a Fernando Fraga de Azevedo, autor de dois interessantes (e complementares) artigos³⁷⁰ sobre a ligação da ética com a estética, e sobre a educação para os valores na literatura infanto-juvenil, completando assim esta panorâmica do mundo filosófico e literário de Luis Sepúlveda, nomeadamente do que enforma a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

³⁶⁹ Kundera refere-se aqui a um episódio do romance inacabado *O Processo*.

³⁷⁰ Fraga de Azevedo, s/ data, e Fraga de Azevedo, 2005: 7-18.

Vale a pena citarmos o resumo, ou “abstract”, de um dos artigos, e uma vez que são complementares (muito do texto de um é usado no outro), passaremos a referir-nos a eles como a um único e mesmo artigo, por questões puramente práticas:

“En el actual contexto de una sociedad cada vez más marcada por la globalización, en la cual, junto a los efectivos esfuerzos de integración y de reconocimiento multicultural, se registran, a veces, discontinuidades simbólicas que parecen apuntar a una disociación entre valores universales y valores conducidos por ciertas visiones monolíticas y unidimensionales del hombre, tiene relevancia que reflexionemos sobre el papel de la literatura infantil en el ámbito de un proyecto educativo. Por consiguiente, nos proponemos señalar los gestos, los modos y algunos de los lugares por los cuales la literatura, en su vertiente intrínsecamente humanista, contribuye activamente a un reconocimiento explícito de la alteridad, y el papel de esta dimensión en el marco de una sociedad acentuadamente multicultural. A tal efecto, analizaremos algunas producciones de la literatura infantil contemporánea, prestando especial atención a textos de Luísa Dacosta (*O elefante cor de rosa*), José Jorge Letria (*O homem que tinha uma árvore na cabeça e Mouschi, o gato de Anne Frank*) y Luis Sepúlveda (*História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*).” (Fraga de Azevedo, 2005: 7)

Fraga de Azevedo coloca a literatura infantil num contexto globalizante, no qual o choque de culturas, se bem que esforçadamente integradas e reconhecidas, ainda assim tem dado origem a conflitos entre o que chama de “valores universais” e “valores conduzidos por certas visões monolíticas e unidimensionais do Homem”. A literatura infantil, na sua vertente humanista, pode ajudar a ultrapassar esses conflitos, na medida em que contribuiu para o reconhecimento dessa alteração de paradigma, em que se passou de um mundo fechado a um mundo, supostamente, aberto à multiculturalidade e ao Outro, ou, se quisermos, o triunfo da alteridade³⁷¹ : todos dependemos uns dos outros neste nosso mundo social. É claramente nesta vertente humanista que Sepúlveda e a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* se situam,³⁷² e é neste

³⁷¹ Este conceito de alteridade é levado ainda mais longe pelo escritor polaco Witold Gombrowicz, que no seu prefácio a *Kosmos* (1965), prefácio que já é parte da narrativa em si, insinua (embora numa perspectiva mais psicanalítica e neurológica – considerando que essa inter-relação que se forma quase automaticamente mal prestamos alguma atenção a um pormenor mais não é do que uma armadilha (inclusive para si mesma) da consciência, resultante da forma como o nosso cérebro funciona – do que sociológica) que não só somos influenciados pelos outros (e os outros por nós) na construção do “Eu-individual”, mas que também os objectos inanimados ou quaisquer outros seres ou “coisas” do mundo podem ter um papel naquilo que nós somos, ou seja, que o “Eu-individual” é o resultado de uma contínua e complexa interacção a vários níveis com o universo que nos rodeia, pessoas, coisas, animais, plantas, fenómenos de toda a ordem, etc.: “Entre os infinitos fenómenos que se dão à minha volta, isolo um. Reparo, por exemplo, num cinzeiro que tenho em cima da mesa (o resto fica imerso na sombra). Se essa percepção se justifica (por exemplo: reparei no cinzeiro porque quero sacudir a cinza do cigarro), tudo vai bem. Se reparei no cinzeiro por acaso e não tornei a pensar nele, tudo vai igualmente bem. Mas se, depois de ter atentado nesse fenómeno sem qualquer fim determinado, voltar ao mesmo, que desgraça! Porque terei lá voltado, uma vez que aquilo não tem qualquer significado especial? Ah, ah! Então é que sempre significava alguma coisa para mim, pois que lá voltei. E eis como, pelo simples facto de nos termos concentrado, sem razão, um segundo a mais sobre o fenómeno, a coisa começa a ficar um tanto à parte, começa a carregar-se de sentidos... [...] É assim que um fenómeno se transforma numa obsessão... Será a realidade, na sua essência, obsessiva? Dado que construímos os nossos mundos por uma associação de fenómenos, nada me surpreenderia que, no começo dos séculos, tivesse havido uma associação gratuita e repetida, fixando uma direcção no meio do caos e instaurando uma ordem. Há, na consciência, qualquer coisa de armadilha para si própria.” (Gombrowicz, 1995: 8)

³⁷² Os valores do livro são os de Sepúlveda como pessoa real: fraternidade e solidariedade, tolerância da diferença, lealdade, sentido da honra e do dever, etc. Nesse aspecto, o narrador da novela, como o Narrador-personagem de Proust em *À Procura do Tempo*

contexto que Azevedo analisa a contribuição da novela para a compreensão deste novo paradigma civilizacional mundial. Citarei e comentarei em seguida alguns passos destes artigos que nos parecem relevantes, e que resumem de certo modo o pensamento do autor:

Os excertos seguintes colocam a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* num contexto global da literatura infanto-juvenil actual:

“El largo y apasionado debate que, desde la antigüedad clásica, ha dirigido las relaciones entre las esferas de la Estética y de la Ética ha obtenido, con las recientes tragedias que han asolado las sociedades contemporáneas, una importancia creciente.” (ibid.: 7)

Fraga de Azevedo realça desde o início que o século XX foi uma época de crueldades sem precedentes, durante o qual a relação entre a obra de arte e o mundo teve de ser necessariamente equacionada. Como vimos já noutros capítulos desta dissertação, a política interveio na arte no século XX de um modo que até aí nunca antes acontecera, e muitos criadores, nomeadamente no campo da música e da literatura, puseram as suas obras ao serviço de causas, muitas vezes com o resultado de estas não passarem de mera propaganda a determinado regime ou ideologia.

Como notou Adorno, numa frase que teve uma repercussão imensa, escrever poesia depois de Auschwitz é bárbaro, e embora esta frase esteja inserida num contexto mais complexo de crítica da cultura³⁷³, a sua ressonância icónica tem sido tal que já entrou na cultura popular e espelha perfeitamente o problema do criador face a uma época de destruição completa dos valores civilizacionais mais básicos que foram de certo modo codificados tácita e explicitamente a partir da Revolução Francesa e do Iluminismo. O que se segue permite aprofundar esta questão:

Perdido, identifica-se com o próprio escritor, que, ao ser reflectido em personagens alter-ego, faz desse modo uma análise a si próprio e às suas acções. A narrativa assume-se assim como um *espelho* do criador, mas um espelho com múltiplas faces que reflectem diversos ângulos.

³⁷³ Leia-se, a este respeito, o excelente ensaio *Re-reading Adorno: The “after-Auschwitz” Aporia*, de Elaine Martin (National University of Ireland, Maynooth) disponibilizado online em <http://forum.llc.ed.ac.uk/index.php>: “The writer in the aftermath of the Shoah was confronted with an irresolvable aporetic situation: there was a moral obligation to bear witness to the heinous crimes, yet the writer was constantly threatened with speechlessness due to the constraints which this event of unimaginable magnitude imposed upon conventional language.”

“Entre la defensa del arte como entidad radicalmente autónoma y autosuficiente, que está visible desde el Romanticismo, y la defensa de su sometimiento a otros círculos, como por ejemplo la ética, la filosofía, la religión u otras disciplinas, se registran actualmente relaciones de diálogo que, si bien permiten exhibir la peculiar modelización que el arte establece con sus múltiples contextos, imposibilitan todavía la consunción de la lectura de ésta en esos contextos exclusivamente.” (ibid.: 7)

O Romantismo, e a desagregação dos valores estéticos iluministas que arrasta com ele, nomeadamente os respeitantes ao equilíbrio formal, ao peso da razão na criação, e à ligação funcional entre arte e vida, problematiza o papel do artista e da arte numa sociedade em cada vez maior e mais rápida mudança. Doravante considerado um ser excepcional, cuja inspiração vem do exterior (quase divina), o artista fecha-se no seu mundo próprio, necessariamente diferente do dos seus colegas de ofício (a “pessoalização” do estilo, que no Iluminismo é pouco relevante, torna-se cada vez mais uma marca do criador), e em muitos casos deixa o irracional tomar conta da obra.

Torna-se mesmo [o artista] um “criador de mundos”, cujo melhor exemplo é Wagner, um músico que criou uma nova linguagem, uma nova estética músico-teatral, cujo efeito na sociedade e na política da época foi bastante significativo. A ligação entre a arte e a vida toma um rumo totalmente diferente daquele tomado nos períodos anteriores. A funcionalidade das obras e do artista derivavam de eventos superficiais: banquetes, casamentos aristocráticos, entronizações de reis e chefes de estado, cerimónias religiosas, festas palacianas, etc., para as quais o ego do artista não era solicitado.

Doravante, a arte deixa de ser funcional, e a ligação com a vida é feita a partir das pulsões *interiores* do artista e das suas reacções a eventos quer privados (amores, mortes, doenças próprias, etc.), que públicos, mas estes normalmente de carácter dramático e imprevisível: revoluções, guerras, catástrofes naturais, entre outras (a Revolução de 1848, a Sublevação de Varsóvia, os movimentos independentistas do Império Austro-Húngaro, etc.).

“De hecho, la constitución de mundos textuales objeto de procedimientos de ficcionalización (Schmidt 1987: 202-209)³⁷⁴ no excluye que esos mundos puedan ser correlacionados (aunque a veces sólo sea en un nivel macroglobal) con el mundo de la experiencia, en la cual están situados sus lectores-intérpretes.” (ibid.: 8)

³⁷⁴ Fraga de Azevedo cita aqui o artigo *La comunicación literaria*, de Siegfried J. Schmidt, publicado no livro *Pragmática de la comunicación literaria*, de José Antonio Mayoral (Madrid: Arco / Libros: 195-212).

“En el caso de la escritura literaria que tiene al niño como receptor primordial, estos aspectos antes explicados ganan una creciente complejidad, puesto que, siendo uno de los lectores de estos textos un ser todavía en proceso de madurez y desarrollo, caracterizado por su poca experiencia de interacción con los universos textuales - como consecuencia de su reducida experiencia vital y su competencia enciclopédica obviamente distinta de la de un lector adulto y experimentado -, se atribuye a la literatura el papel no solamente de iniciar el niño en el descubrimiento de las aventuras del imaginario y en los viajes que la concretización de mundos posibles hace posibles, sino también el de permitirle, por medio del imaginario, acceder a un más proficuo conocimiento de las múltiples experiencias de los mundos en los que vivirá e interactuará.” (ibid.: 8)

Estes dois excertos reconhecem a – não obrigatória, mas possível – correlação entre o universo ficcionado (o “mundo textual”) e a realidade (o “mundo da experiência”) conhecida pelo público leitor, que é também, ou deve ser, um intérprete da obra, um *descodificador* portanto dos vários níveis cognitivos da mesma. O caso dos leitores mais jovens é, evidentemente, singular, e mais complexo, dada a falta de experiência do mundo e simultaneamente da sua osmose literária que a criança revela nessa fase. Assim sendo, à literatura atribui-se o papel fulcral que consiste em iniciar a criança nas viagens aos “mundos possíveis” que o imaginário ficcional proporciona, e, simultaneamente, iniciá-la através desse mesmo imaginário ficcional aos “mundos em que viverá e interactuará”. No fundo, não estamos longe da crítica de Kundera a Orwell: é só através da poesia própria do romance, das ideias vistas pelo romance, que as ideias podem ser efectivamente transmitidas literariamente, sem o que a ficção não passará de mero disfarce ou pretexto para a divulgação propagandística dessas mesmas ideias, com todo o inconveniente estético e ético daí resultante, problema que, no caso das crianças, assume uma importância extrema dado o peso que a ficção poderá ter na sua formação enquanto indivíduo consciente do mundo que o rodeia, e da complexidade deste.

“Entre los valores que suelen aceptarse en las comunidades socioculturales de las cuales formamos parte, sobresalen la explicitación de la presencia del Otro, el reconocimiento de su naturaleza potencialmente polifónica, el respeto por él y su aceptación - en cuanto elemento frecuentemente definitorio del mismo sujeto de la enunciación y de su mundo -. Todo ello se articula en torno a la explicitación de valores como la superioridad del bien sobre el mal, del amor sobre el odio y de la justicia sobre la injusticia. En este sentido, por su naturaleza intrínsecamente dialógica, estos textos añaden a su dimensión estética una faceta proyectiva de apertura a la posibilidad de cambio y manifiestan un potencial educativo fuertemente relevante.” (ibid.: 9)

Os valores aceites hoje em dia como universais, oriundos em grande parte das mais importantes revoluções iluministas: a Francesa³⁷⁵ e depois a Americana (esta largamente devedora daquela, uma vez que foi apoiada por franceses contra o domínio inglês da região), e codificados na Declaração Universal dos Direitos do Homem³⁷⁶. Como Fraga de Azevedo refere, de outra forma, o Bem, a Justiça, e o amor contra, respectivamente, o Mal, a Injustiça e o Ódio, são valores e direitos referidos na Declaração por termos que Sepúlveda emprega frequentemente e que faz seus: Igualdade, Liberdade, Dignidade, Fraternidade, Consciência. Todos estes valores derivam do moderno reconhecimento do Outro, reconhecimento que se expressa na tolerância à diferença e na aceitação desta, o que pode por vezes contrariar os valores ditos universais (algumas práticas culturais locais ainda hoje o fazem, mas essa é uma problemática que não iremos aqui analisar), mas que é a prática considerada eticamente correcta no mundo de hoje pelas instituições institucionalizadas guardiãs desses mesmos valores, como a UNESCO, ou a ONU. O valor intrinsecamente dialógico dos textos, a possibilidade destes provocarem uma reacção activa entre eles e os seus leitores / intérpretes, junta à dimensão estética, puramente formal, a consciencialização da possibilidade de mudança do mundo real, trazendo desse modo para o universo do receptor “um potencial educativo fortemente relevante”.

“...los textos literarios que potencian, por su interacción con el lector, la emergencia de determinados valores considerados positivos, jamás podrán, a pesar de la presencia de esos principios sociales, omitir su naturaleza estética y su capacidad de fomentar la adquisición y el efectivo desarrollo de una competencia literaria.” (ibid.: 9)

Fraga de Azevedo termina com a constatação, já feita por Sepúlveda e Kundera ao longo deste capítulo, de que mesmo os textos “que potenciam, pela sua interacção com o leitor, a emergência de valores considerados positivos”, não deverão “omitir a sua natureza estética”, ou seja, o seu valor intrinsecamente *literário*, único valor que os capacita para “fomentar a aquisição e o efectivo desenvolvimento de uma competência literária”. Fraga de Azevedo parte também do princípio de que existem textos mais vocacionados

³⁷⁵ “Liberté, Égalité, Fraternité”, lema da Revolução Francesa, que ainda hoje adorna a constituição desse país, tendo deixado cair o “ou la mort!”, que radicalizava a mensagem da altura.

³⁷⁶ Tardia mas efectivamente proclamada pela resolução 217 A (III) da Assembleia Geral das Nações Unidas no dia 10 de Dezembro de 1948, embora proclamados numa versão inicial em 1789 pelos revolucionários franceses (“Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”).

para esse papel social, no sentido da aprendizagem do mundo, do que outros, nomeadamente aqueles dedicados às crianças. No entanto, parece-nos que este princípio é válido para qualquer tipo de literatura ficcional, nomeadamente para o romance e suas formas paralelas formalmente menos ambiciosas, como o conto e a novela. Regressemos novamente a Kundera e a *Os Testamentos Traídos*, para clarificar este ponto. Diz Kundera:

“É em passagens assim que o livro de Rabelais se torna plena e radicalmente romance: a saber: território em que se suspende o juízo moral. Suspender o juízo moral não é a imoralidade do romance, é a sua moral. A moral que se opõe à inextirpável prática humana de julgar imediatamente, sem parar, de julgar tudo e todos, de julgar sempre seguindo em frente e sem compreender. Esta fervorosa disponibilidade para julgar é, do ponto de vista da sabedoria do romance, a mais detestável estupidez, o mais pernicioso dos males.” (Kundera, 1994: 12)

“A sociedade ocidental adquiriu o hábito de se apresentar como a dos direitos do homem; mas antes de um homem poder ter direitos, teve que se constituir em indivíduo, considerar-se como tal e como tal ser considerado; o que não poderia ter acontecido sem uma longa prática das artes europeias e em particular do romance que ensina o leitor a ser curioso do outro e a tentar compreender as verdades que são diferentes das suas. Neste sentido Cioran tem razão ao designar a sociedade europeia como a “sociedade do romance” e ao falar dos Europeus como dos “filhos do romance”.” (ibid.: 13)

Ao tratar especificamente a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* neste contexto, Fraga de Azevedo reconhece ambas as qualidades à novela, e explicita a sua importância ímpar no contexto de outras obras do cânone literário actual destinado às crianças. A referência ao título da obra como fonte semiótica e epistemológica é interessante, não só por si mesma, mas porque uma das minhas preocupações primeiras nas obras musicais é escolher um título que sugira o mundo poético, referencial ou outros, da peça, muitas vezes partindo desse título para a música e não vice-versa. Ou seja, o título não é mero acessório, mero chamariz (tantas vezes de intuitos puramente comerciais, como nos *best-sellers* da actualidade) para o público leitor, mas antes uma espécie de “abstract” da obra, que resume e contém em si toda uma carga informativa que será desvendada em pormenor durante a leitura.

Fraga de Azevedo, apoiando-se em Carlos e Lopes Reis³⁷⁷, diz-nos que:

“O título, elemento marcado por excelência (Reis e Lopes, 2002:415) e fortemente estimulador de expectativas, constitui um elemento portador de novidade semiótica.” (Fraga de Azevedo, s/data: 2)

³⁷⁷ *Dicionário de narratologia*, de Carlos Reis, Lopes Reis e Ana Cristina M. (2002. Coimbra: Almedina).

A expectativa é aqui fornecida por um conjunto de informações específicas, que nos informam simultaneamente da existência de um gato e de uma gaivota como personagens essenciais do enredo e das suas acções (o ensino do voo), e do contexto estranho em que esses factos irão ter lugar (a inversão da ordem esperada: é o gato que ensina a gaivota a voar), contexto que é hierarquizado através do uso subtil dos artigos definido e indefinido:

“A não compatibilidade física e comportamental, de acordo com os quadros de referência comuns (Fraga de Azevedo, 1995: 52)³⁷⁸, entre o felino e o ser voador, causa espanto e estranhamento, anunciando simultaneamente um determinado processo educativo de crescimento, aprendizagem e autonomia e um certo carácter de exemplaridade desta mensagem. É de notar que este processo é, pelo tempo verbal utilizado (o pretérito perfeito), entendido como concluído e aparentemente pertencente ao modo da realidade factual. O tratamento que, no título, é dado ao gato permite ao leitor inferir que se tratará de um ser singular e provavelmente familiar, uma vez que ele surge singularizado pela presença do artigo definido, ao passo que a gaivota é, neste momento, apenas um ser indefinido.” (ibid.: 2-3)

O tratamento dado ao gato no título indicia imediatamente aquilo que se irá verificar ao longo da narrativa: *Zorbas*, ainda sem nome no título, é o personagem principal, é aquele que, nascido diferente dos outros gatos, ele próprio vítima de enganos por causa do seu aspecto singular, irá perceber a importância de tolerar e ser fraterno com o Outro (a gaivota), animal que simboliza na novela essa tolerância, esse “voar” que mais não é do que uma bela metáfora para a fraternidade universal. Não é por acaso que a última frase significativa do texto pertence a *Zorbas*: “Só voa quem se atreve a fazê-lo”. Ele, *Zorbas*, atrever-se-á, e o resultado foi o seu próprio voo. Porque quem levanta voo naquela noite de chuva não é *Afortunada*, mas *Zorbas*. Este é um voo interior, um voo de reconhecimento da nossa própria capacidade de amar e ser tolerante com aqueles que são diferentes de nós.

Retomando Fraga de Azevedo:

“Ao longo da narrativa, o leitor fica a saber que esse gato se chama *Zorbas* e possui um traço físico que, de acordo com determinados quadros de referência comuns em certas comunidades socioculturais (Fraga de Azevedo, 1995:52), poderá não lhe ser muito favorável: ele é, com efeito, “um gato grande, *preto* e gordo”. Esta insistência na alteridade física é constantemente sublinhada por um narrador onisciente, mas também pelas personagens desta aventura. [...]” (ibid.: 3)

³⁷⁸ Fernando José Fraga de Azevedo, *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura* (1995, Porto: Porto Editora).

“Ora, é precisamente esta personagem, marcada, desde a sua infância, pela discriminação que prestará assistência a uma gaivota que fora, devido à poluição causada por uma maré negra, contaminada e arrastada para a morte.” (ibid.: 3)

“Se estas palavras³⁷⁹ de *Zorbas* demonstram, com toda a justeza, que a raça ou a cor jamais podem ser um obstáculo a uma profunda e verdadeira amizade entre os seres, elas contribuem, no quadro da trama narrativa, para aumentar a auto-estima da gaivota e fazer crescer nela o desejo de voar. É de notar que, dado o desconhecimento que os quatro amigos felinos têm, em termos de saber prático, da arte de voar, curiosamente será junto de uma enciclopédia que buscarão o saber teórico para permitirem à jovem gaivota conquistar a sua emancipação. Todavia, só o saber teórico não se revela susceptível de lhe permitir conquistar a liberdade e a autonomia.” (ibid.: 4)

Este último excerto, visto por Fraga de Azevedo ainda num quadro realista, ao invés da abordagem metafórica que tenho vindo a fazer, aproximam-se ainda assim do nosso ponto de vista no que toca ao papel da enciclopédia. Efectivamente, esta revelar-se-á, como já notámos, inútil. O saber teórico, só por si, *malgré lui*, não é susceptível de resolver um problema que, e é aqui que a nossa opinião diverge, nada tem que ver realmente com voar ou não voar no sentido, digamos, aerodinâmico da equação. Este é um voo interior, e não é por acaso que as palavras de *Zorbas* citadas por Fraga de Azevedo vão ao encontro desta abordagem. Com efeito, *Zorbas* não se limita a tolerar e a ajudar *Kingah* e depois *Afortunada*. Ele reconhece que “os teus sentimentos para connosco e os nossos para contigo serão mais intensos e belos, porque será *a amizade entre seres totalmente diferentes*” (itálico nosso). Ou seja, Sepúlveda torna implícito que a amizade entre seres diferentes é não só possível, como *desejável* (os nossos sentimentos serão mais intensos), o que não só aumenta exponencialmente o nível de universalismo e cosmopolitismo da afirmação de *Zorbas* como faz pender mais uma vez a linguagem para o terreno metafórico. Ao libertar o seu ser da intolerância e do medo do desconhecido e da diferença, *Zorbas* torna-se um gato verdadeiramente bom, nobre, um genuíno merecedor do título de “gato do porto”. Não é por acidente que as últimas palavras da novela colocam as características físicas “problemáticas” de *Zorbas* juntamente com as suas – duramente ganhas – características de carácter, carácter que, se já era um potencial no início da história, vai ganhando consistência e força à

³⁷⁹ Fraga de Azevedo refere-se à passagem seguinte da novela: “Contigo aprendemos a apreciar, a respeitar e a gostar de um ser diferente. É muito fácil aceitar a gostar dos que são iguais a nós, mas fazê-lo com alguém diferente é muito difícil, e tu ajudaste-nos a consegui-lo. És uma gaivota e tens de seguir o teu destino de gaivota. Tens de voar. Quando o conseguires, *Ditosa*, garanto-te que serás feliz, e então os teus sentimentos para connosco e os nossos para contigo serão mais intensos e belos, porque será a amizade entre seres totalmente diferentes” (Sepúlveda, 1997: 102-102)

medida que Afortunada vai crescendo, e atinge o clímax quando esta voa então finalmente.

Mais uma vez, quem voa é *Zorbas*, o seu carácter de “ser felino” (ser humano?) plenamente afirmado³⁸⁰. Só o consegue através da consciência de que amar a diferença é não só possível, mas realmente *desejável*³⁸¹:

“*Zorbas* permaneceu ali a contemplá-la, até que não soube se foram as gotas de chuva ou as lágrimas que lhe embaciaram os olhos amarelos de gato grande, preto e gordo, de gato bom, de gato nobre, de gato de porto.” (Sepúlveda, 1997: 141)

Fraga de Azevedo chama ainda a atenção para outros pormenores deste texto riquíssimo, alguns dos quais não seriam talvez de esperar vindos da pena de Sepúlveda, como algumas associações a lugares comuns do cânone da literatura infantil clássica, como por exemplo, o de usar a hora “significativa” da meia-noite (assinalada através de badaladas num relógio), presente em tantas histórias para crianças. Este “cliché” das histórias de fadas torna-se no entanto pertinente e adquire laivos referenciais metanarrativos (e talvez injecte ainda algum humor subtil na narrativa) ao considerarmos o que acontece, metafórico ou não, naquele momento. Porque aquele momento, em que uma cria de gaivota (que pensa ser uma cria de gato) voa pela primeira vez depois de ser “ensinada” por gatos ajudados por um Poeta é um momento claramente poético e *maravilhoso*, em todas as acepções da palavra. Maravilhoso pelo encantamento que sentimos neste culminar feliz e comovente da história, e maravilhoso

³⁸⁰ *Zorbas* que, como observámos, é constantemente tomado por outra coisa qualquer: por uma *rã*, pelo pelicano, por uma *senhora*, pelos gatos vadios, pela *mãe*, por *Afortunada*, e igualmente mal entendido em termos do seu carácter: passivo e medroso pelos gatos vadios, incapaz de força e rapidez pelas ratazanas, doido pelo amigo da família, etc.

³⁸¹ Será aqui pertinente citar novamente Milan Kundera, que em dois passos de *A Insustentável Leveza do Ser* (1984) nos fala dos animais e da nossa relação com eles de uma forma extraordinariamente perspicaz, nomeadamente do amor de um cão para o Homem, um amor completamente diferente daquele existente entre o próprio Homem, porque completamente desinteressado: “Do caos confuso dessa ideia, germina no espírito de Teresa uma ideia blasfema da qual ela não consegue se desvencilhar: o amor que a liga a Karenin é melhor que o amor entre ela e Tomás. Melhor, mas não maior. Teresa não quer acusar ninguém, nem ela, nem Tomás, não quer afirmar que poderiam se amar *mais*. Parece-lhe apenas que o casal é criado de forma tal que o amor do homem e da mulher é *a priori* de uma natureza inferior ao que pode existir (pelo menos na melhor das suas versões) entre um homem e um cachorro esta coisa estranha da história do homem, que o Criador certamente não previu. E um amor desinteressado: Teresa não pretende nada de Karenin. Nem mesmo amor ela exige. Nunca precisou fazer as perguntas que atormentam os casais humanos: será que ele me ama? Será que gosta mais de mim do que eu dele? Terá gostado de alguém mais do que de mim? Todas essas perguntas que interrogam o amor, o avaliam, o investigam, o examinam, será que não ameaçam destruí-lo no próprio embrião? Se somos incapazes de amar, talvez seja porque desejamos ser amados, quer dizer, queremos alguma coisa do outro (o amor), em vez de chegar a ele sem reivindicações, desejando apenas sua simples presença. Mais uma coisa: Teresa aceitou Karenin tal qual é, não procurou torná-la sua imagem, aceitou de saída seu universo de cachorra, não desejou confiscar nada dela, não sente ciúmes de suas tendências secretas. Se a educou, não foi para mudá-la (como um homem quer mudar sua mulher e uma mulher seu homem), mas apenas para ensinar-lhe uma linguagem elementar que lhes facilitasse a convivência e a compreensão. E mais, seu amor ao animal é um amor espontâneo, não é forçado por ninguém.” (p. 281) “Mas sobretudo: nenhum ser humano pode oferecer a outro o idílio. Só o animal pode, porque não foi banido do Paraíso. O amor entre o homem e o cão é idílico. E um amor sem conflitos, sem cenas dramáticas, sem evolução. Em torno de Teresa e de Tomás, Karenin traça o círculo de sua vida, baseada na repetição, esperando deles a mesma coisa. Se Karenin fosse um ser humano e não um animal, certamente já teria dito a Teresa, há muito tempo: Escuta, não acho graça de todos os dias ter que levar um croissant na boca. Não poderia descobrir uma brincadeira diferente? Essa frase contém toda a condenação do homem. O tempo humano não gira em círculos, mas avança em linha recta. Por isso o homem não pode ser feliz, pois a felicidade é o desejo da repetição.” (Kundera, 1988: 282)

porque este é um momento de magia pura, dada a impossibilidade do mesmo poder alguma vez ocorrer na vida real:

“É nesta torre, e num momento de clímax narrativo, que o maravilhoso acontece: a cria de um gato aprende a voar! Se o espaço possui, como já assinalámos, um forte simbolismo, este manifesta-se também no que respeita à hora escolhida para o voo iniciático: as doze badaladas da meia-noite. Este tanger das badaladas representa, á semelhança do que ocorre em numerosos textos de literatura infantil que fazem parte do património dos chamados contos de fadas, a revelação de grandes transformações: é, com efeito, ao som das doze badaladas da meia-noite, dado pelos sinos da igreja de São Miguel, e numa noite de chuva, que a jovem gaivota, acompanhada apenas por *Zorbas* e pelo Poeta, se emancipa e atinge a sua maturidade.³⁸² Não porque fora ensinada a voar, mas porque, vencendo os seus receios, ousou dar o primeiro passo!” (Fraga de Azevedo, s/data: 5)

Fraga de Azevedo termina o seu artigo reconhecendo que o universo da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* não é, mercê destes e de muitos outros processos de transversalidade narrativa, complexidade simbólica e ambiguidade comportamental das personagens, e como também já antes assinalei aqui, *um universo a preto e branco*, ou seja, Fraga de Azevedo evita a perspectiva maniqueísta na qual tantos escritores, mormente no passado, caem quando pretendem ser pedagógicos para com as crianças:

³⁸² Através-nos-íamos a considerar aqui ainda mais uma camada de significado simbólico, que remete precisamente para o universo fantástico do conto de fadas: algo aparentemente impossível é conseguido através de magia, neste caso, que um gato ensine uma gaivota a voar. Como Fraga de Azevedo realça, estão presentes vários dos ingredientes necessários para confirmarem esta visão paralela da história: uma noite de tempestade, uma torre, as badaladas da meia-noite, e um feitiço quebrado, ou um feito mágico conseguido, um oráculo (*Sabetudo*), um Feiticeiro (o Poeta) e...um gato preto. Não será por acaso que *Zorbas* é preto. Tradicionalmente, as bruxas medievais eram vistas como mulheres velhas e feias, que eram ajudadas por animais negros (corvos, corujas, gatos, etc.). Os gatos pretos desde tempos imemoriais que têm sido associados a tais práticas, e por isso atacados (eram inclusivamente queimados – como os humanos – em fogueiras inquisitoriais), vilipendiados e, porque não dizê-lo, *discriminados* (Sepúlveda observa subtilmente essa condição na página 20: “Há humanos que julgam que os gatos pretos dão azar”). Ao mesmo tempo, o seu negrume faz a ponte com a condição dos negros, sujeitos durante séculos ao abuso dos brancos e à escravidão, estado que é mencionado logo no início pelo garoto, que pretende um dia viajar num veleiro à Libéria, esse país fundado por “pessoas [negros, evidentemente] que tinham sido escravos”, e afirma esse desejo *dirigindo-se a Zorbas*. A personagem de *Zorbas* adquire assim uma diversidade enorme, ao representar, a vários níveis, alguém que, pelo seu mero aspecto, é discriminado (o episódio do pelicano logo no início da novela tem essa função, como muito bem assinala Fraga de Azevedo). Ao ser o ajudante do Poeta (que faz o seu feitiço – como habitual – através do Verbo), o gato preto *Zorbas* transforma-se em aprendiz de bruxa, neste caso uma bruxa boazinha e um feitiço simpático. Sepúlveda retoma assim, simbolicamente, algo da história da literatura infantil, e consegue um equilíbrio interessante e rico entre tradição e inovação, provando que nem todos os contos de fadas, ou o que deste género aproveitam algo, são necessariamente escapistas. Longe de afastar a criança dos problemas reais focados na novela, Sepúlveda poetiza-os ainda mais, levando a criança, já no fim da história, para o universo das fadas, universo onde, tal como *Afortunada*, se voa com frequência, seja com asas seja com vassouras...

“Tratando-se de um texto literário lido por crianças e jovens, encontramos aqui uma clara dicotomia entre personagens positivas e personagens negativas. Se a censura endereçada pela gaivota Kengah aos humanos por poluírem os mares poderia levar o leitor a estabelecer uma visão maniqueísta do tipo humanos maus³⁸³ versus animais bons, a capacidade de reflexão e de distinção entre o bem e o mal que esta personagem manifesta relativamente a outras personagens humanas, nomeadamente os homens das “pequenas embarcações decoradas com as cores do arco-íris”³⁸⁴ (Sepúlveda, 2002:25), associada à existência de personagens animais com comportamentos claramente disfórmicos, invalida esta visão maniqueísta do mundo e constitui mais um meio de permitir a emergência de valores éticos profundamente educativos. De facto, a cosmovisão que aqui se apresenta jamais é a de um mundo “inteiramente a Branco e Preto” (Cesariny, 1980:66), mostrando-se, pelo contrário, que em cada espécie há personagens positivas e personagens negativas e que compete a cada um saber distingui-las e agir em conformidade.” (ibid.: 5-6)

Um mundo “inteiramente a Branco e Preto” é, efectivamente, a perspectiva dos fanáticos, sejam eles religiosos, políticos ou outros quaisquer. Fraga de Azevedo chega à mesma conclusão que Kundera sobre a questão da moralidade romanesca, e sobre a importância que a ética (e a moral³⁸⁵) não se sobreponha à estética e se constitua num objectivo único, ou mesmo demasiado evidente, da obra. Só desse modo pode a obra constituir-se como uma ferramenta educativa plenamente satisfatória, porque completa em todas as suas possíveis vertentes, nomeadamente o equilíbrio entre mensagem e beleza artística:

“De facto, não impondo nenhuma moral, nem assumindo explicitamente qualquer intenção didáctico-pedagógica, mas sendo efectivamente um texto que, pela sua forma de conteúdo e expressão, comporta a novidade semiótica que define e caracteriza a literariedade, ele permite que o leitor reconheça nele e através dele uma série de valores éticos fundamentais à nossa vivência em sociedade.” (ibid.: 6)

Por fim, resta-nos salientar que o amor de Sepúlveda pela literatura alemã e, em geral, pela cultura dessa nação que produziu coisas maravilhosas e coisas terríveis (entre as quais se incluem algumas das tragédias modernas a que Fraga de Azevedo alude no início do seu artigo e que fizeram repensar a ligação entre ética e estética) ao longo da sua história deram a esta novela uma característica muito germânica: em termos de carácter e objectivos, esta é uma

³⁸³ Fraga de Azevedo faz ainda referência ao facto de que os dois únicos humanos verdadeiramente intervenientes na acção são uma criança e um poeta, facto que já havíamos assinalado neste capítulo. Podíamos ainda completar este facto com outro, bastante significativo: todas as personagens humanas, directa ou indirectamente participantes no enredo, quer os activos (a criança, o poeta, o amigo), quer os passivos (Harry, o capitão da draga, René, Carlo), são bons, enquanto a maldade humana é deixada ao cuidado de imagens gerais, sem nome, cargo ou título. Já os animais participantes não são todos, de forma alguma, bons. *Matias* representa aqui o meio-termo mais evidente. Nem bom nem mau, sob o efeito do álcool torna-se agressivo, mas Harry, que é bondoso, gosta dele, o que parece indicar que o chimpanzé não será assim agressivo todos os dias.

³⁸⁴ Referência aos barcos da Greenpeace.

³⁸⁵ Ética como “ethos”, como fenómeno comportamental e procura da melhor forma de estar na vida, procura independente de códigos e tabus pré-estabelecidos, terreno, esse sim, da moral, mesmo se a primeira pode, e deve, esclarecer a segunda na altura de estabelecer tais proibições ou mandamentos legais.

versão condensada (na forma de novela curta) do “Bildungsroman” (“romance de formação” ou de “aprendizagem”), um género que percorre, da infância à idade adulta ou velhice, o crescimento físico, mas especialmente a evolução espiritual e psicológica de uma personagem principal. O modelo do género foi o grande Goethe, e o seu segundo romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (“Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister”, 1796). Publicado depois do extremamente influente *Die Leiden des jungen Werthers* (“Os sofrimentos do jovem Werther”, 1774, rev. 1787), este romance do movimento proto-romântico que foi o *Sturm und Drang*³⁸⁶ antecipa, ou melhor, indica o caminho a seguir pelo emergente Romantismo alemão oitocentista, mesmo se Goethe dele nunca tenha chegado a fazer parte. Muitos escritores adoptaram o género, que se espalhou rapidamente por Inglaterra e França, entre muitos outros países, tendo em Thomas Mann talvez o seu maior cultor, que o praticou quer na novela curta (*Tonio Kröger*, 1903), quer no romance-rio que é *Der Zauberberg* (“A Montanha Mágica”, 1924), um dos mais fortes argumentos com que ganhará o Prémio Nobel em 1929. O romance de formação implica normalmente, tal como *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, que um determinado evento, normalmente uma perda física, um dilema psicológico ou um descontentamento existencial (a morte ou doença de alguém querido, o fim abrupto de um amor de juventude, uma mudança dramática da situação económica, etc.), despolete a procura de respostas por parte da personagem principal. No caso de *A Montanha Mágica*, é a doença do irmão de Hans Castorp, encerrado num sanatório, que provoca o começo da aprendizagem de Hans, ele próprio forçado a viver alguns anos no mesmo local fechado, local que é um microcosmos do mundo.

O mesmo se passa, de certo modo, na novela de Sepúlveda. *Zorbas*, um gato até aí com uma existência banal, vai ver o seu mundo sacudido por um evento trágico (a morte de *Kingah*), que o irá obrigar a percorrer um caminho de conhecimento de si mesmo, e simultaneamente, do mundo. Não que *Zorbas* fosse totalmente ignorante desse mundo, tal como Hans também não o era. Porém, são essas experiências dramáticas (a morte, a doença) que os impelem a iniciar uma viagem de auto-descoberta mais profunda do que qualquer outra até

³⁸⁶ Movimento que reage ao racionalismo e às formas fechadas e equilibradas do Iluminismo, nomeadamente na sua vertente francesa, e que se estende por volta de meados do século XVIII, tendo Goethe como o seu principal mentor literário. Na música, a influência do movimento é notável nalgumas obras de Haydn (*Sinfonia nº45*, “do Adeus”) e Mozart (*Sinfonia nº 25*).

aí por eles vivida. Podemos dizer que, tanto Hans Castorp como *Zorbas* só poderão ser considerados adultos plenamente conscientes de si e do mundo depois de viverem essa iluminação e de completarem o caminho por ela indicado.

O porto de Hamburgo é assim, tal como o sanatório de Hans, um local fechado (ambas as obras decorrem unicamente nesses locais) mas que representa o mundo. Toda a cosmovisão de que fala Fraga de Azevedo é possibilitada por estes locais fechados (no sentido em que toda a acção decorre fisicamente neles) mas ao mesmo tempo totalmente abrangentes pela ampla gama de outros personagens cujos dramas, conflitos e dilemas representam uma *mimesis* do universo humano possível. Ao sanatório afluem dezenas de pessoas de todos os países, credos religiosos e ideologias políticas, nele estão reunidas várias classes sociais, desde os aristocratas e burgueses que se tratam de achaques vários até aos médicos, enfermeiros, criados, cozinheiros, damas de companhia e serventes de toda a espécie que os rodeiam. Situado no alto de uma montanha, a magia que o título refere (um título de grande carga semiótica, como o de Sepúlveda) é a do *conhecimento*, a da *iluminação* gnóstica que Hans Castorp atinge ao fim do significativo (porque *mágico*) número de sete anos³⁸⁷.

Também o porto de Hamburgo é um microcosmos do universo humano, onde afluem todo o tipo de pessoas (e animais), no qual *Zorbas* pode percorrer, sem dele necessitar de sair, o seu caminho pela vida. Também *Zorbas* sobre à sua montanha mágica (a torre de São Miguel) para atingir o momento crucial da sua vida, quando *Afortunada* voa, e com ela voa também a capacidade de *Zorbas* de entender o Outro. No caso de Hans é a doença do irmão que provoca os eventos seguintes, no caso de *Zorbas* será a morte de *Kingah* a responsável, mas ambos os eventos, como é característico do “Bildungsroman”, são *vinculativos*, ou seja, tornam quase impossível que os protagonistas os ignorem e fujam do seu destino.

A ligação clara entre a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* e este género literário tão importante e tão intrinsecamente alemão e romântico vai ao encontro não só daquilo que Sepúlveda afirma em várias das entrevistas citadas, como insere esta novela em vários géneros narrativos simultâneos, aumentando ainda mais a complexidade de abordagens possíveis,

³⁸⁷ Coincidência interessante entre as duas obras: Hans é um engenheiro *naval*, de Hamburgo.

um raro feito para uma obra destinada a um público jovem. Da novela moral ao “*Bidungsroman*”, do conto de fadas à história alegórica, passando pela autobiografia e até pelo “roman à clé” (romance cifrado), a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* é muito mais do que uma simples história infantil, de enredo simples e mensagem evidente. Já popular no mundo inteiro, possui todas as características para se vir a tornar um verdadeiro “clássico”, no sentido que o grande filósofo e linguista George Steiner dá ao termo:

“Mas repito: toda a compreensão fica aquém. É como se o poema, o quadro, a sonata, circunscrevessem em seu redor um último círculo, um espaço para uma autonomia inviolável. Eu defino o clássico como aquilo em redor do qual esse espaço é eternamente profícuo. Questiona-nos. Exige-nos que tentemos mais uma vez. Faz com que as nossas malformações de leitura, as nossas parcialidades e falhas de compreensão não sejam um caos relativista, um “vale tudo”, mas um aprofundamento. As interpretações válidas, a crítica que deve ser tomada a sério, são aquelas que tornam visíveis as suas limitações e os seus fracassos. Por sua vez, esta visibilidade contribuiu para que se torne manifesta a inexauribilidade do objecto. A Sarça ardia com mais fulgor justamente porque o seu intérprete não e podia aproximar demasiado dela.” (Steiner, 2009: 33)

Se há evidências, e estas existem, mais não são do que máscaras que encerram dentro de si uma multiplicidade de leituras³⁸⁸ que, mais não fosse, emulam a multiplicidade de personagens e a multiplicidade cultural e humana de um mundo antitético que é, afinal, o de todos nós, e que *Zorbas* aprende a tolerar, a compreender e, acima de tudo, a *amar*. Porque esta *também* é uma história de *amor*.

³⁸⁸ Podíamos até falar - parafraseando Gide - de uma como que “mise en abîme”, processo não alheio ao universo cinematográfico de que esta novela se reclama, e ao qual a versão musicada também recorre, nomeadamente nas interações entre música gravada e música tocada ao vivo, entre o autor e a sua obra, entre o ficcional e o não ficcional.

4.2. Resumo, características e tratamento do texto de Luis Sepúlveda.

Reduzir uma novela complexa a um tamanho musicalmente manejável foi certamente o maior problema com que nos debatemos durante o processo de conceptualização da obra, que se iniciou muito antes de ter sido escrita uma única nota. Qualquer tradução ou adaptação pode ser acusada de traição ao original, mas por boa e efectiva que seja, o simples acto de traduzir já constituiu necessariamente um afastamento do original, uma “traição” ao autor, não sendo por isso despiciendo o número de escritores que tomam a seu cargo a revisão das traduções nas línguas que dominam, ou que se encarregam, eles próprios, de traduzir as suas obras. Porém, para línguas que não dominam ou não conhecem de todo, o autor de um livro fica totalmente à mercê do tradutor, e dada a característica única de cada língua, podemos sempre conjecturar até que ponto é que o próprio autor, mesmo que poliglota, se mantém fiel ao original, uma vez que, por mais bem-feita que seja, a mudança de uma língua para outra significa não só mudar a sintaxe, a sonoridade das palavras e muitos outros elementos da linguagem, como também inserir a obra *num outro contexto cultural e histórico*, contexto que é o da nova língua. Se, como dizia Pessoa, a sua Pátria era a língua portuguesa, qualquer tradução implica um *exílio* da obra num país diferente, e seja esse um país acolhedor seja um país problemático, a obra será sempre uma exilada, com tudo o que essa condição carrega de negativo³⁸⁹.

A adaptação vai ainda mais longe neste processo de “exílio”, ao mexer já não só com a gramática e a sonoridade da língua mas com a própria estrutura da obra. Cortes, mudanças de lugar, de nomes, simplificação de frases, tudo isso pode destruir o original até o tornar irreconhecível. No entanto, é uma prática habitual e necessária em diversos contextos, sendo os mais usuais os libretos de óperas, contos narrados e cantatas no campo da música erudita, ou as

³⁸⁹ Kundera, novamente em os *Testamentos Traídos* dedica um capítulo inteiro à questão da tradução, nomeadamente a das obras de Kafka: “Para mostrar com exactidão a beleza específica da arte de Kafka, em vez de utilizar as traduções existentes preferi improvisar eu próprio uma tradução o mais fiel possível. As diferenças entre uma frase de Kafka e os seus reflexos no espelho das traduções levaram-me em seguida às poucas reflexões seguintes:” (Kundera, 1994: 93)

“Nada exige, da parte de um tradutor, maior exactidão do que a tradução de uma metáfora. É aí que tocamos o coração da originalidade poética de um autor.” (ibidem: 95)

“À necessidade de usar uma palavra diferente em lugar da mais evidente, da mais simples, da mais neutra (estar – mergulhar; passar – fossar) poderia chamar-se *reflexo de sinonimização* – reflexo de quase todos os tradutores.” (ibid.: 99)

“A autoridade suprema, para um tradutor, deveria ser o *estilo pessoal* do autor. Mas a maior parte dos tradutores obedecem a uma outra autoridade: à do estilo comum do “bom francês” (do bom alemão, do bom inglês, etc.), a saber do francês (do alemão, etc.) como é aprendido no liceu.” (ibid.: 101)

adaptações teatrais e cinematográficas de um conto, novela ou romance. Outro nicho do imenso universo das adaptações literárias é constituído pelas “versões para jovens” ou para o “grande público” dos clássicos, versões que disputam o mercado popular às edições originais que ostentam na capa o aviso “texto integral”, e que chegam a ser uma praga, ao lançar quase unicamente para o campo dos “especialistas” e académicos a possibilidade de acesso e fruição dos originais. O que torna este mercado ainda mais perverso, é o facto de algumas das “versões para jovens” que nele se podem encontrar³⁹⁰, e não são poucas, serem realizadas sobre obras que *já são*, ou assim podem ser consideradas³⁹¹, obras para a juventude, como *A Ilha do Tesouro*, de Stevenson, ou *Robinson Crusoe*, de Defoe³⁹². Com o autor vivo, autor que deu a sua autorização através da editora depois destes terem sabido exactamente de que tipo de adaptação se tratava, e por quem iria ser adaptada a novela, a questão é menos espinhosa.

Com o autor já desaparecido do mundo dos vivos, como Kundera explica, a questão torna-se outra:

“Antes que o direito de autor se tornasse lei, foi necessário que houvesse um certo estado de espírito disposto a respeitar o autor. Esse estado de espírito que durante séculos lentamente se formou parece-me estar hoje a desfazer-se. Caso contrário, seria impossível dar como acompanhamento a um anúncio de papel higiénico compassos de uma sinfonia de Brahms. Ou editar por entre aplausos versões abreviadas dos romances de Stendhal. Se o estado de espírito que respeita o autor ainda existisse, as pessoas perguntar-se-iam: Brahms estaria de acordo? Stendhal não se zangaria?” (Kundera, 1994: 246)

Estando consciente quer deste estado de coisas, quer da complexidade e riqueza da novela de Luis Sepúlveda, dediquei bastante tempo a trabalhar o texto original de modo a que este fosse, como dissemos, manejável musicalmente. A obra não devia ter muito mais de 30’ segundo as indicações da encomenda da AMVC (chegou a 45’, se incluirmos o coro infantil da secção intermédia), e a música devia suplantiar o texto em termos de importância na obra, ou seja, respeitando o título do projecto da AMVC, “Música com

³⁹⁰ Nós próprios possuímos ainda alguns desses livros, adquiridos para nós, ou por nós, em tenra idade. Só alguns anos mais tarde o autor deste trabalho descobriu, com espanto, que afinal tinha andado anos a ler versões truncadas de grandes obras, uma vez que muitas dessas edições nem sequer alertavam para o facto de serem meras adaptações reduzidas dos clássicos originais...

³⁹¹ Com razão ou sem ela, será outra questão. O que é um facto é que se trata de obras que podem ser lidas e compreendidas na sua maior parte por uma camada jovem de leitores, independentemente de uma leitura mais adulta e informada poder extrair mais elementos dessas obras. Mas isso é o que se passa com praticamente qualquer livro, inclusive, como temos notado, com a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

³⁹² Algumas versões para públicos menos experientes, destinadas a atrair para a leitura e para os grandes clássicos, versões deixadas a cargo de bons escritores e publicadas com atenção e respeito pelos originais existem, felizmente, restando apenas saber se cumprem a sua função, ou seja, se aqueles jovens que leram a versão reduzida e simplificada da *Odisseia* ou de *Guerra e Paz* alguma vez chegarão a querer ler os imensos (em todos os sentidos da palavra) originais.

Contos...Contos com Música”, no qual a música vem em primeiro lugar, o texto devia ser a base da obra mas não o elemento primordial. Tal não significa que o texto devia ser um mero acessório, longe disso. A encomenda previa que a obra literária devia ser de grande qualidade, e ser de um escritor latino-americano, pelo que qualquer texto medíocre ou mesmo menos interessante estaria, à partida, imediatamente excluído. A escolha seria do próprio compositor, mas feita dentro destes princípios, tal como a adaptação seria feita também por nós³⁹³.

A dificuldade maior que se nos colocou, tendo escolhido definitivamente a novela de Sepúlveda pelo seu contexto (conto com animais, o que sempre nos interessou), qualidade estética, e alcance ético, foi realmente como reduzir e simplificar uma novela de 122 páginas (na edição que usámos na altura) para apenas algumas páginas, ou frases belas e complexas, para outras muito mais curtas e fugazes, como o conto musical iria exigir, sob pena de o texto sobrecarregar de tal forma a obra que não valeria a pena escrever uma versão musicada. Decidimos, por um lado, que o conto narrado devia valer por ele próprio e não por comparação com o original, ou seja, o “libreto”, chamemos-lhe assim, da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* seria um objecto destinado a ser ouvido com música e não lido, e portanto incomparável com o original destinado a ser lido só por si, sem comentários musicais ou outros.

Por outras palavras, não tentei emular o original, mas considerá-lo um ponto de partida para outra realidade estética, a do conto musical, sabendo que a tendência geral do público, nomeadamente no caso das adaptações cinematográficas (que o próprio Sepúlveda realizou, ou colaborou na realização, de obras suas) que partem de livros é *comparar* ambas as versões como se um livro e um filme se baseassem nos mesmos códigos narrativos, um erro que se encontra muitas vezes nas comparações entre música e pintura, por exemplo, tentando encontrar-se estruturas e processos que façam a ponte entre

³⁹³ Não haveria possibilidades, nem de tempo nem financeiras, para pedir ao autor do texto escolhido, fosse ele quem fosse, que adaptasse a obra, para além de que só o compositor poderia saber o que pretendia musicalmente da adaptação. Mesmo trabalhando em conjunto com o escritor, o que é costume quando se trata de uma ópera (seja o libretista o autor, ou um escritor-adaptador), tal teria sido bastante difícil e moroso, dada a distância física e as agendas sobrecarregadas de ambos os criadores. Assim, foi solicitada à editora alemã detentora dos direitos da novela autorização para uma adaptação, a qual foi concedida. Optou-se por pedir autorização para uma adaptação dado que já existia uma tradução portuguesa cujos direitos estavam na posse de uma editora também portuguesa, pelo que não seria dada autorização para uma outra tradução. A adaptação é um termo geral, que envolve toda uma série de mudanças no original, incluindo um tradução específica dos objectivos dessa adaptação.

duas artes tão distantes. Podem-se fazer sempre algumas analogias, mas estas nunca serão mais do que superficiais, e como poderiam sê-lo de outra forma? Entre a pintura, cujo objecto da apreciação é imóvel e se abarca todo de uma vez, e a música, arte do tempo, como podem existir processos verdadeiramente comuns entre ambas a não ser as ilusões de processos que a organização interna do nosso cérebro, sempre em busca de padrões e analogias, procura criar? E entre a leitura de uma novela ou romance, feita a um certo ritmo, tantas vezes voltando atrás para se reler uma frase que escapou, saborear uma expressão, tantas vezes deixando o livro de lado algumas horas, por vezes até dias, para depois a ele voltar, e uma peça de música, cujo passo inexorável não admite essas interrupções, repetições e mudanças do sentido narrativo (de trás para diante)³⁹⁴?

O passo seguinte foi, naturalmente, ainda antes de pegar na questão da tradução³⁹⁵ e na simplificação (não esqueçamos que o texto se destinaria a ser lido em voz alta, amplificado, e sobreposto ou justaposto à música de 18 instrumentistas), decidir o que cortaria, e se manteria ou não a estrutura em duas partes separadas por, respectivamente 9 e 11 capítulos.

A decisão de manter as duas partes, separando-as (opcionalmente) por um interlúdio cantado foi rápida, bem como a decisão de manter os capítulos originais, e pela ordem original. A fluência narrativa de Sepúlveda e a construção da novela eivada de processos cinematográficos (a rápida transição de cenas, a expectativa criada por uma cena rapidamente abandonada à qual se volta depois, a relativa pouca duração da maior parte delas, o que implica um ritmo por vezes bastante rápido, etc.) foram decisivos para compreender que não era preciso mexer em mais nada a não ser na extensão do conto e, eventualmente, na simplificação de algumas frases.

Existindo já um filme sobre a mesma história, no qual o próprio escritor colaborou (fazendo uma das dobragens de voz, a de *Zorbas*, evidentemente), e estando essa versão animada disponível no canal Youtube da Internet,

³⁹⁴ É evidente que, em ambos os casos, um livro poderia ser ouvido em voz alta numa sessão pública, e uma peça de música ouvida em casa pode ser interrompida, repetida certa passagem, etc. Porém, na maior parte dos casos, a leitura é um acto silencioso, interior e solitário, e a música, embora também possa ser escutada em casa, foi destinada à sala de concertos. E, em geral, e a não ser que se esteja a estudar uma obra ou a comentá-la com amigos, quem ouve música por prazer em geral ouve-a do princípio até ao fim e não está constantemente a interromper a escuta, como é normal na leitura, que por vezes até é simultânea, ou seja, lêem-se vários livros ao mesmo tempo, no sentido em que num determinado espaço de tempo, uma semana, por exemplo, podemos pegar em vários livros e lê-los de forma intercalada, sem por isso perdermos o sentido formal e a emoção estética. Neste particular, parece-nos que existem diferenças fundamentais entre a fruição literária e a fruição musical.

³⁹⁵ Até porque não estávamos completamente satisfeitos, por algumas das razões atrás apontadas por Kundera, com a tradução, ainda assim excelente, de Pedro Tamen.

resolvemos ignorá-la propositadamente, e não a visionar antes de completar a nossa própria adaptação, para evitar sermos influenciados por ideias alheias que podiam prejudicar a nossa concepção da obra. Assim, e tal como no original, o conto musicado tem duas partes de 9 e 11 capítulos respectivamente, separadas por uma canção coral:

Quadro 25: Secções do conto musical *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

1ª parte	2ª parte
1. Mar do Norte 2. Um gato grande, preto e gordo. 3. Hamburgo à vista. 4. O fim de um voo. 5. Em busca de conselho. 6. Um lugar curioso. 7. Um gato que sabe tudo. 8. <i>Zorbas</i> começa a cumprir o prometido. 9. Uma noite triste. Interlúdio coral (sobre o excerto do poema de Atxaga, “Gaviotas”)	1. Um gato no choco. 2. Não é fácil ser mamã. 3. O perigo espreita. 4. O perigo não descansa. 5. Menino ou menina? ³⁹⁶ 6. <i>Afortunada</i> , afortunada de verdade. 7. Aprendendo a voar. 8. Os gatos decidem quebrar o tabu. 9. A escolha do humano. 10. Uma gata, um gato e um poeta. 11. O voo

Antes de reduzir e simplificar o texto, e uma vez que a tarefa implicaria mexer na tradução existente, examinámos os nomes próprios (e alguns nomes arquetípicos³⁹⁷) das personagens³⁹⁸, baseando-nos no original em castelhano, e mudei alguns deles por razões que explicaremos em seguida. Será pois interessante comparar os nomes da versão espanhola com a tradução de Pedro Tamen e a nossa própria versão (pela ordem em que estes aparecem na novela).

Os traços substituem os nomes cuja escrita em castelhano e português é basicamente idêntica (salvo um ou outro acento), os negritos representam nomes alterados em relação ao original, e os restantes são as versões portuguesas exactas das palavras e nomes espanhóis:

³⁹⁶ Os negritos referem-se a nomes e palavras que foram alteradas na nossa versão.

³⁹⁷ Termos que identificam as personagens não por um nome próprio mas por qualidades específicas, como a idade e o sexo (Rapaz), a profissão (Capitão, Poeta), o tipo de animal (Pelicano, Ratazana), etc. Este processo, que Sepúlveda usa em personagens importantes, é usado magistralmente nas óperas *Wozzeck* e *Lulu*, de Alban Berg: o “Capitão”, o “Doutor”, o “Banqueiro”, o “Pintor”, etc. O papel dos arquétipos na novela pode ter tido por origem a intenção de Sepúlveda de universalizar algumas personagens, nomeadamente o rapaz, o poeta, e as ratazanas, usando-as como símbolos da juventude idealista e sonhadora, e dos adultos que conseguem manter esse idealismo (o rapaz e, desse ponto de vista, o poeta), e como símbolo de um Mal atávico, sempre à espreita (na visão de Sepúlveda) nos gabinetes sombrios dos governos ditatoriais e nos grandes interesses financeiros e políticos que se ocultam nos “subterrâneos” das grandes corporações multinacionais.

³⁹⁸ Com a óbvia excepção dos nomes reais célebres, como Bernardo Atxaga e Leonardo da Vinci.

Quadro 26: Comparação dos nomes originais com as traduções de Tamen e Azevedo.

Sepúlveda	Tamen	Azevedo
<i>Zorbas</i>	-	-
<i>Kengah</i>	-	<i>Kingah</i>
niño / chicos	garoto / rapazes	Rapaz
pelicano	-	-
<i>Colonello</i>	-	-
<i>Secretario</i>	-	-
<i>Sabelotodo</i>	<i>Sabetudo</i>	<i>Sabetudo</i>
Harry	-	-
<i>Matías</i>	-	-
amigo	-	-
<i>Barlovento</i>	<i>Barlavento</i>	<i>Barlavento</i>
jefe de las ratas	Chefe das Ratazanas	Chefe das Ratazanas
<i>Afortunada</i>	<i>Ditosa</i>	<i>Afortunada</i>
René	-	-
Carlo	-	-
capitán	capitão	capitão
<i>Bubulina</i>	-	-
poeta	-	-

Como podemos observar, as mudanças são mínimas, mas convém explicá-las. O nome próprio da gaivota mãe, *Kengah*, foi mantido no primeiro rascunho que fizemos dos nomes. Porém, a professora Sandra Barroso, que colaborou connosco na redução do texto, chamou-nos a atenção para que esse nome, escrito de outra forma (quenga/kenga), era um sinónimo (provavelmente de origem africana) de “prostituta”, e um termo frequentemente usado nas telenovelas brasileiras, em cuja audiência se contam muitas crianças. Não sendo nós espectadores das ditas telenovelas, desconhecíamos o facto por completo³⁹⁹. O tradutor português, ou desconhecia, como nós, a ressonância problemática do nome, ou resolveu ignorá-la. A nossa decisão foi então substituir imediatamente o nome por um outro, muito próximo, *Kingah*, nome que tinha ainda a vantagem de sugerir ou outra ressonância, esta muito mais de acordo com o contexto de um conto musical para crianças: king (“rei”). Assim, a gaivota mãe, o ponto de partida para a história ganha uma ressonância mítica, grandiosa e significativa. O narrador da novela, embora não lhe dê, democraticamente, qualquer cargo orientador das outras gaivotas, nem qualquer beleza especial em relação às restantes, ainda assim refere a sua cor:

³⁹⁹ Embora tenhamos sido, hoje em dia muito menos, leitores assíduos de grandes autores brasileiros, como Jorge Amado. Porém, não nos recordamos de o termo alguma vez ter aparecido nalgum dos livros que lemos.

“Kengah, uma gaivota de penas cor de prata [...]” (Sepúlveda, 1997: 12)

Na nossa versão, *Kingah* é destacada não só pelo nome de ressonância “real”, como pela beleza que a realça entre as restantes:

“Aqui e ali as gaivotas-piloto grasnam e deixam-se cair a rasar as ondas, à procura de peixe, e no meio delas vai *Kingah*, uma bonita gaivota cor de prata.” (ibid.: 12)

Esta decisão de destacar *Kingah* fundamenta-se na necessidade de, em poucas palavras, captar o ouvinte do conto musical e dar peso e consistência, mesmo visual, às personagens. No conto escrito, tal não é necessário da mesma forma, e Sepúlveda pode discorrer sobre muitas outros pormenores, como efectivamente o faz, desta vez destacando *Kingah* por ela gostar de ver as bandeiras dos diferentes barcos, pormenor que teve que ser omitido na nossa versão. A mudança do nome da gaivota mãe estende-se ao nome da gaivota filha. A opção de Pedro Tamen de modificar o nome original, *Afortunada*, nome que se encontra da mesma forma em português, e que explicita imediatamente a boa sorte da gaivotinha⁴⁰⁰, pareceu-nos infeliz.

Várias hipóteses se abriam a uma tradução: ditosa, sortuda, afortunada, bem-aventura, aventurada, abençoada, etc., se esta fosse necessária. *Ditosa* evoca imediatamente Camões e o Canto III de *Os Lusíadas* e não vou argumentar contra Camões a pertinência do termo⁴⁰¹; porém, aplicado a uma criatura viva, personagem jovem de um conto para crianças, pareceu-nos antiquado e pouco motivante. Camões aplica-o como adjetivo, Tamen como um nome. Dos restantes termos, “sortuda” era demasiado coloquial, “abençoada” possui ressonâncias religiosas que não cremos adequadas ao contexto, e “aventurada” ou “bem-aventurada” são de certo modo outras maneiras de dizer “afortunada”. A vantagem deste nome, para além de ser o mais fiel possível ao original castelhano, é, como vimos na nota, de conter nele a ideia de “fortuna”, termo latino⁴⁰² para “sorte”, o qual se junta aos restantes elementos característicos do conto de fadas que analisamos noutro capítulo: a fortuna, o feitiço ou magia, o oráculo, o feiticeiro e o aprendiz de feiticeiro, a noite tempestuosa, as badaladas da meia-noite, etc.

⁴⁰⁰ *Afortunada* provém naturalmente, de “fortuna”, ou “sorte”, neste caso, “boa sorte” através do prefixo “a”.

⁴⁰¹ “Esta é a ditosa pátria minha amada”.

⁴⁰² Era o nome da deusa romana da sorte, fosse esta boa, ou má.

Parafraseando também Kundera mais uma vez, se um determinado autor usa um determinado termo, porquê mudá-lo se temos um exactamente equivalente na língua para a qual estamos a verter o original? Assim, o nome mudou, e o título do capítulo 6 da segunda parte (“*Ditosa*, na verdade ditosa”) mudou com ele, consequentemente.

A terceira e última mudança⁴⁰³ foi, mais uma vez, e tal como para Kengah⁴⁰⁴, motivada por significados de um termo, desta vez em português, que podia dar azo a más interpretações, e tratando-se de uma obra destinada a crianças, ainda mais problemática se tornaria o manter a tradução de Pedro Tamen, que, neste caso, desaprovamos inteiramente. O capítulo 5 da segunda parte, no original castelhano, é “¿Pollito o pollita?”. A tradução directa seria realmente a de Pedro Tamen, “Passarito ou passarita?”, se “pássaro” tivesse género feminino, o que não tem. O tradutor evita, ainda assim, a forma mais usual, que seria “Passarinho ou passarinha?”. Porém, todos conhecemos o significado do termo popular, não diríamos obsceno (uma vez que não é muito forte como insinuação sexual⁴⁰⁵, mas cai na categoria de vulgar calão) “passarinha”,⁴⁰⁶ que alude aos genitais femininos e é, mais uma vez incorrecto, dado que “pássaro” não possui género feminino em português, pelo que mesmo “passarita” é um diminutivo incorrecto.

A proximidade entre o termo “passarinha” e “passarita” é porém demasiado grande para a termos conservado, mormente tratando-se de um texto destinado a ser lido em voz alta, para uma audiência, ao invés da leitura silenciosa, pessoal. Mesmo considerando que muitas crianças poderiam não estar ao corrente do significado em calão do termo, do que sinceramente duvidamos (eventualmente as mais jovens estariam, mas a partir dos 8 ou 9 anos já não temos tanta certeza), os mais crescidos entre o público conheceriam o termo nessa acepção e a reacção mais normal seria o riso, o que arruinaria o conto, ou parte dele, para já não falar das perguntas inconvenientes que seriam

⁴⁰³ Podemos ignorar a tradução de “nino” para “rapaz”, ao invés do “garoto” de Tamen, por não ser significativa. Ambos os termos funcionariam igualmente bem, embora o original “niño” signifique, à letra, “menino”. Este termo porém, em português, para além de antiquado e um pouco formal, implica quase sempre uma idade bastante reduzida, o que não seria compatível com a liberdade da personagem que sugere já um quase adolescente (sozinho em casa com o gato e dois irmãos *mais novos*, vai também de férias supostamente – não há referência a pais ou outros adultos responsáveis neste momento – sozinho com os irmãos, etc.).

⁴⁰⁴ Ainda assim não demasiado importante para o enredo. Os gatos nem sequer chegam a conhecer o nome de Kengah.

⁴⁰⁵ Tal como “pássaro”. O facto de “pássaro” não ter forma feminina pode ter estado na origem do seu aproveitamento para o calão popular em Portugal, dado que no português do Brasil o termo tem outros significados completamente diferentes (ver nota seguinte).

⁴⁰⁶ Termo que também pode designar popularmente, no Brasil, o baço do boi. E, ironicamente, dado que evitei o nome Kengah por causa do seu significado em Português do Brasil, o termo “passarinha” nesse mesmo “português brasileiro” é também uma outra inocente palavra que designa uma menina nova.

feitas pelos mais pequenos ao se darem conta da hilaridade que uma frase, para eles normal, provocara nos mais velhos. Assim sendo, juntando correcção do português com sentido neutro das palavras, optámos por “Menino ou menina?”, em vez do mais adulto e científico “Macho ou fêmea?”

Estas questões podem parecer pouco relevantes, mas tratando-se de uma obra destinada, em primeiro lugar, a crianças e jovens, e sabendo que a ingenuidade é uma característica cada vez mantida durante menos tempo numa sociedade como a de hoje, onde os meios de comunicação, nomeadamente a Internet, facilmente abrem conteúdos impróprios ao visionamento de crianças, optámos por tentar chegar a um texto que não permitisse nenhuma interpretação dúbia, nomeadamente na área que despoleta inevitavelmente mais a atenção.

A redução propriamente dita do texto de Sepúlveda foi o passo seguinte e o mais demorado, tratando-se de uma novela com mais de 100 páginas. O método que seguimos foi um pouco empírico, uma vez que a barreira principal estava no tempo de leitura, ou seja, mesmo considerando que haveria texto e música sobrepostos nalguns momentos (momentos que iam sendo decididos à medida que o texto a usar era seleccionado), o texto foi lido em voz alta e num ritmo pausado, nem muito rápido nem muito lento, de modo a podermos ficar com uma ideia da duração⁴⁰⁷.

A primeira acção que tomámos em relação à novela do ponto de vista formal, mantendo, como mencionado, a sua estrutura básica em duas partes e 20 capítulos mais ou menos simétricos, foi retirar cenas cujo contexto, e subsequente ilação, se repetiam. Assim, retirámos dois episódios de luta de *Zorbas*, dos quatro descritos na obra (Pelicano, Gatos Vadios por duas vezes, e Ratazanas), deixando apenas os mais relevantes, um com potencial cómico (o segundo encontro com os Gatos Vadios), e outro com potencial dramático (as Ratazanas). Todos estes quatro episódios se destinavam fundamentalmente a mostrar a bravura de *Zorbas*, embora o episódio do Pelicano tenha sido mais delicado de retirar. Nesta cena, um *Zorbas* ainda gatinho é atacado por um pelicano que o confunde com uma rã, logo, com um animal que é comestível para ele, sem chegar a uma conclusão, sendo o Rapaz quem salva *Zorbas* de

⁴⁰⁷ Claro que o processo foi um pouco mais rápido na prática: cronometrando duas ou três vezes uma porção significativa de texto, fizemos a média da duração da leitura em relação ao número de palavras (ou linhas), e depois aplicámos esse factor ao texto completo. Mas, como é evidente, num texto ainda assim longo, e com todas as variantes do ritmo de leitura passíveis de serem aplicadas de acordo com a situação, a variância, como se veio a verificar, não deixaria de ser algo significativa.

uma morte, não direi certa (dada a confusão do pelicano), mas muito possível. Como vimos já anteriormente, a confusão do pelicano destina-se não só a mostrar a valentia de *Zorbas*, que já viria desde pequena cria (o gato debate-se e arranha o pelicano, daí a dúvida deste se aquela bola de pêlo preto a agitar-se e a miar no poço escuro do seu bico imenso seria mesmo uma rã. Ou uma “rã venenosa”?), mas a realçar que o próprio *Zorbas*, antes de se confrontar com a diferença de *Kingah* e depois de *Afortunada*, também era vítima de discriminação negativa por ser gordo e preto, e ainda por não “cheirar a pantufa”, como os outros gatos.

Esta foi a primeira decisão ambígua que tivemos de tomar no que toca a retirar cenas inteiras de um livro no qual quase todas são essenciais, e não seria a última. Optámos por retirar uma cena obviamente importante em termos da definição da condição existencial de *Zorbas* pelas mesmas razões que já explicitámos atrás: numa versão muito reduzida de uma obra desta natureza, deixámos à música e à imaginação e compreensão das crianças o papel de preencher as lacunas do texto, eliminando tudo quanto não era realmente essencial, não esquecendo ainda que a narrativa lida possibilita a reflexão através do controlo do tempo de leitura, enquanto a audição dessa mesma narrativa é linear, rápida, e depende de factores que estão fora do alcance do ouvinte, como a acústica ou a dicção e a projecção de voz (e/ou amplificação da mesma) do narrador.

Mas examinemos mais de perto cada capítulo e o que ficou de cada um no texto final e porquê⁴⁰⁸:

⁴⁰⁸ Texto que sofreu várias reduções, inclusive algumas já depois de a música estar completa sobre uma versão aparentemente final, versão que, nos ensaios e récitas da obra se veio a revelar ainda demasiado extensa e complicada, pelo que optámos por rever a obra depois dos concertos e reduzir ainda mais o libreto, de modo a conseguir uma maior fluência narrativa e a não sobrecarregar a música e a peça com texto a mais, seguindo a máxima de que, se o texto é para ser ouvido tal qual, então mais vale não o musicar.

Texto final reduzido (por capítulos).

1. Esta história começa num mar, o Mar do Norte, com um bando de gaivotas que voam há já seis horas, e estão cansadas e esfomeadas. Por baixo delas o mar parece estender-se infinitamente em todas as direcções, e é de um azul escuro e frio. Aqui e ali as gaivotas piloto grasnam e deixam-se cair a rasar as ondas, à procura de peixe, e no meio delas vai *Kingah*, uma bonita gaivota cor de prata. – “Cardume de arenques a bombordo!” – gritou a gaivota vigia, e o bando esfomeado recebeu a notícia com grasnidos de alegria! Apanharam uma corrente de ar frio e lançaram-se em voo picado sobre os peixes.

Considerações sobre o capítulo original

Neste capítulo de 5 páginas, introdutório de *Kingah* e do mundo das gaivotas em geral, são-nos dadas algumas coordenadas: o Mar do Norte, a foz do Elba, etc. É feita também uma referência importante ao problema da comunicação entre os humanos, problema que as gaivotas não têm. A alegria do encontro anual das gaivotas de todo o mundo é o tom geral desta secção. O fim do capítulo coincide com o sinal de alarme da maré negra, ainda não enunciada, que deixa *Kingah* sozinha no meio do oceano por não ter ouvido o aviso. Optámos por deixar esse momento para a terceira secção do conto musical, dado que neste o esforço da memória seria maior, e a vantagem do “suspense” assim obtido podia facilmente perder-se enquanto se narrava o capítulo seguinte, que, embora curto em termos de texto, musicalmente não é assim tão pequeno. Retirámos também a referência aos problemas de comunicação entre os humanos, uma vez que ao longo da história esse problema e outros relativos aos humanos iriam sendo percebidos e as referências repetidas. A versão musicada insiste na descrição do mar, elemento belo e imenso, que será o alvo da maré negra no 3º capítulo, e essa vitimização será estendida a *Kingah*. No entanto, o facto de terminar o capítulo com uma acção inacabada (o voo picado sobre os peixes) dá a entender aos ouvintes que algo poderá acontecer, ou seja, embora retirando para já o momento dramático da maré negra, não substituímos “suspense” por “surpresa”, uma distinção que Hitchcock faz com frequência preferindo o primeiro), e que Sepúlveda não ignora, como vimos, na estrutura da novela.

2. Não muito longe dali, na janela de uma casa com vista para o Porto de Hamburgo, um gato grande, preto e gordo, ronronava para o dono, um rapaz simpático que lhe fazia festas. *Zorbas* olhava atentamente o movimento no porto e os barcos que chegavam e partiam. O rapaz ia de férias, e enquanto não saía ia conversando com ele, mas era uma conversa sem resposta, porque toda a gente sabe que os gatos não falam a língua dos humanos. O rapaz saiu finalmente, e *Zorbas* correu para a janela para se despedir. Durante 4 semanas seria o dono da casa. Não se iria aborrecer, nem por sombras...

Tal como o primeiro capítulo, e ainda mais agora, este segundo capítulo é longo e cheio de momentos interessantes, que não poderiam ficar de modo algum. Optámos fundamentalmente por manter o tom descritivo do primeiro capítulo, que revelava o mundo aéreo de *Kingah*, enquanto este revela o mundo terreno e caseiro (domesticado por oposição a selvagem) de *Zorbas*. O final do capítulo sugere também que algo irá acontecer, e mantivemos em parte esse “suspense”. Os episódios mais significativos do capítulo, que retirámos, são, respectivamente, a referência à Libéria, e a luta de *Zorbas* com o pelicano quando cria, luta que mostra a discriminação de que já nessa idade *Zorbas* era alvo, a valentia do gato, e também a amizade que o liga ao Rapaz, que o salva do bico do pássaro. A referência a *Zorbas* como um gato “grande, preto e gordo”, que mantenho, teve de servir para percebermos as suas características físicas e a potencialidade de discriminação que as mesmas podem implicar, potencialidade que será despoletada nos capítulos seguintes, pelo que não havia necessidade de manter o cómico, mas longuíssimo episódio do pelicano. Também a referência à Libéria e aos anseios de viagem do Rapaz eram desnecessários numa versão condensada. O Rapaz não tem um papel relevante na história enquanto parte do enredo, e a referência à Libéria faz parte daquelas referências cujo papel é estrutural, e que se perdem numa versão narrada, ficando apenas a ideia de exotismo. Finalmente, a valentia de *Zorbas* será demonstrada várias vezes ao longo da narrativa. Mantivemos no entanto a ideia de que “toda a gente sabe que os gatos não falam a língua dos humanos”, dada a importância que esse aparente facto consumado terá no enredo. Apresentados *Kingah* e *Zorbas*, e o contexto geográfico (Mar do Norte, porto de Hamburgo), estavam dispostas as peças para o drama que se irá desenrolar a partir do capítulo seguinte.

3. Entretanto, no Mar do Norte, *Kingah* comia o terceiro arenque quando... – “Cuidado, perigo a estibordo! Descolagem de emergência!”, e todas as gaivotas subiram ao mesmo tempo! Com a cabeça dentro de água, *Kingah* não ouviu o grito de alarme, e quando a tirou para fora viu-se de repente sozinha no oceano. Assustada, tentou levantar voo, mas a onda foi mais rápida e cobriu-a totalmente. Quando veio à tona de água, a luz do dia tinha desaparecido, e ao sacudir a cabeça deu-se conta que fora atingida pela maldição dos mares: uma maré negra de petróleo! *Kingah* bateu as asas com força, mas o maldito petróleo colava-lhe as penas. À quinta tentativa conseguiu levantar voo e ganhar altura, mas o peso do petróleo que lhe cobria o corpo cansava-a demasiado. Procurou então um lugar para aterrar, e voou terra adentro, seguindo o curso do Elba. O movimento das asas era cada vez mais lento. *Kingah* já não voava tão alto. Numa tentativa desesperada de ganhar altura, fechou os olhos e bateu as asas com as suas últimas forças, mas as asas negaram-se a continuar o voo...

Neste capítulo, o drama acontece. A maré negra apanha *Kingah*, e ela luta para conseguir chegar a terra. Existem duas referências longas e significativas que tiveram de sair do libreto: o comentário às acções humanas sobre os oceanos, nomeadamente, como não podia deixar de ser, o problema do vazamento ilegal de crude no mar originado pela lavagem dos tanques dos petroleiros. Repare-se que Sepúlveda não considera as marés negras causadas por acidentes, mas refere apenas aquelas que resultam da acção consciente dos humanos, o que revela a maldade de alguns. Porém, *Kingah* faz a distinção entre estes: nem todos os humanos procedem assim, e é feita então referência velada à Greenpeace. A outra menção que retirámos é a feita a Ícaro, que *Kingah* toma como exemplo para tentar livrar-se do petróleo das asas, petróleo que a impede de voar. Ficou, na nossa versão, apenas o que era essencial ao enredo, à história, no sentido linear da causalidade. A referência à maldade dos humanos não é essencial numa versão tão reduzida como esta: a mera descrição dos efeitos da maré negra na gaivota, e a morte subsequente desta são suficientes para as crianças perceberem os efeitos nefastos do petróleo no mar, e não distinguindo petróleo “bom” (o accidental) de petróleo “mau” (o provocado) coloco este na posição de um flagelo inqualificável em qualquer circunstância. A referência à Greenpeace e a Ícaro são também demasiado veladas ou complexas para resultarem compreensíveis num contexto de narração rápida de um enredo já de si complexo e longo e, de qualquer modo, ao longo do conto ficamos a perceber que existem humanos bons, que se preocupam.

4. Miauuuu! *Zorbas*, que apanhava sol no terraço, deu um salto para fugir à gaivota que quase lhe caíra em cima. Estava peganhenta e malcheirosa, mas teve pena dela. A respiração da ave era cada vez mais fraca, mas conseguiu ainda grasnar: – “Vou pôr um ovo. Pareces um gato bom, por isso vou pedir-te que me faças 3 promessas: Promete-me que não comes o ovo, que cuidas dele até que nasça a gaivotinha, e que a ensinas a voar!” – “Prometo o que quiseres, mas agora vou procurar ajuda!”, miou *Zorbas*. *Kingah* olhou então para o céu, e ao dar o último suspiro, um ovito branco com pintinhas azuis rolou junto do seu corpo...

Este capítulo, dado que não insinua nenhuma ideia ecológica ou outra qualquer, concentrando-se mais no enredo puro (a gaivota cai no terraço, e faz prometer a *Zorbas* que cuidará do ovo que está prestes a por antes de morrer), é um dos que menos sofreu com a redução forçada do texto original. O essencial do capítulo ficou: a repugnância do gato pelo mau aspecto da gaivota, a aceitação desta por compaixão e bom fundo, a promessa de não comer o ovo e dele cuidar, e finalmente a procura de ajuda por parte de *Zorbas* e a morte solitária de *Kingah* no terraço, morte que coincide com a postura do ovo.

5. Enquanto isto se passava, já *Zorbas* corria na direcção do “Baloio”, o restaurante italiano do porto. Quando lá chegou miou três vezes e esperou. Pouco tempo depois apareceu *Secretário*: – “Preciso de miar com *Colonello*, é urgente!”, miou *Zorbas*, e dirigiu-se à adega, onde estava *Colonello*. *Colonello* ouviu-o com atenção, e no fim miou energicamente: – “Porca miseria! É preciso ajudar essa pobre gaivota!” – “Sim, mas como?” – “O melhor é consultar o *Sabetudo*” – “Boa ideia”, miou *Zorbas*... “Adeus” – “Não, vamos todos! Os problemas de um gato do porto são problemas de todos os gatos do porto”, declarou solenemente *Colonello*. E os 3 gatos lá partiram.

Este capítulo, tal como o anterior, não é complexo em termos de ideias, e embora movimentado, o essencial conseguiu permanecer. Eliminei o primeiro encontro de *Zorbas* com os Gatos Vadios dado que estes tornarão a aparecer, e as referências ao físico de *Zorbas* (a cor preta, a gordura, etc.) tornarão a aparecer nas duas lutas principais que mantivemos no libreto. Também a referência às Ratazanas que roem tudo tornou-se redundante dado que estas irão aparecer em força. A caracterização de *Colonello* e a sua relação com *Secretario* serão também mais explícitas à medida que o conto se vai desenrolando, embora já fiquemos com uma ideia destes detalhes na versão reduzida. Guardámos no entanto uma frase essencial: a afirmação categórica de *Colonello* de que “os problemas de um gato do porto são problemas de todos os gatos do porto”, uma vez que esta demonstra a solidariedade entre o principal grupo de protagonistas activos da história.

6. O Bazar onde morava *Sabetudo* era um lugar bastante difícil de descrever, que tanto podia ser um museu de máquinas sem préstimo, como o laboratório de algum sábio inventor de coisas impossíveis de contar. O dono daquilo tudo era Harry, um velho marinheiro inglês. Estavam lá perto de um milhão de objectos, que Harry juntara ao longo das suas viagens por lugares tão distantes como a China ou os Mares do Sul, e que agora, já velho, mostrava aos visitantes em troca de um bilhete de entrada. Os objectos estavam todos dispostos por uma ordem estapafúrdica, que só ele compreendia, e eram os seguintes: 160 rodas de leme de barcos enjoados de tantas voltas que deram ao Mundo. 256 bússolas que jamais perderam o Norte. 700 ventoinhas cujas pás, ao girar, recordavam as brisas frescas do entardecer nos Trópicos. 1200 redes para dormir, que garantiam os melhores sonhos. 123 projectores de diapositivos que mostravam paisagens em que se podia ser sempre feliz. 1 astrolábio que teimava em apontar só para o Cruzeiro do Sul. 1300 Marionetas de Sumatra que apenas tinham interpretado histórias de amor. 500 pipas de espuma do mar. 7 búzios gigantes de onde saíam longínquas ressonâncias de naufrágios míticos... 8600...; Havia ainda muitas coisas mais, mas levaria demasiado tempo a enumerá-las todas... continuando... Os gatos entraram no Bazar de rabos alçados, mas em vez de Harry encontraram *Matias*, um chimpanzé mal-educado que vivia com ele. – “Um momento, ó seus sacos de pulgas! Então a entrada, não se paga?” – “Desde quando é que os gatos pagam bilhete?”, protestou *Secretário*. – “O aviso na porta diz “Entrada: 2 Euros”. Não está escrito em parte nenhuma que os gatos entram de borla. Ou passam para cá 6 Euros, ou então pisgam-se daqui para fora!”. *Zorbas* saltou para o outro lado da bilheteira, olhou *Matias* olhos nos olhos, pôs de fora uma garra e bufou: – “Gostas *Matias*? Olha que tenho mais nove. Estás a imaginá-las espetadas nesse cu vermelho que tens sempre virado para cima?”. Perante isto, *Matias* não teve outro remédio senão engolir em seco e deixá-los passar. E os três gatos, de rabos alçados, desapareceram orgulhosamente no labirinto de corredores em busca de *Sabetudo*.

Este é um dos capítulos mais longos, e mais puramente descritivos, quer no original, que na versão musicada. Por ser um lugar existente e curioso, como o título indica, e por providenciar inúmeras possibilidades musicais, optámos por manter a maior parte das descrições dos objectos. A textura musical torna-se aqui caleidoscópica, sobrepondo e justapondo rapidamente épocas e estilos musicais, fazendo uso de fontes de som menos usuais (o leitor de CD's, o sintetizador, etc.), de modo a tentar emular musicalmente a profusão aparentemente caótica (porém ordenada por um sistema que só Harry conhecia) dos objectos em exposição no peculiar estabelecimento, estabelecimento que é, mais ainda do que o porto em si, a verdadeira demonstração de como o mundo e as suas culturas são vastas e diversificadas mas podem caber todas no mesmo espaço físico (o bazar enquanto *modelo de universo*) e ainda assim, funcionarem em conjunto. A personagem *Matias* (e Harry, embora este só seja mencionado) é-nos apresentada, juntamente com o seu mau feitio e a péssima relação que tem com os gatos. A valentia de *Zorbas* é posta em evidência já aqui, ao defrontar *Matias* e obrigá-lo a ceder a passagem. Poder-se-ia objectar que optámos por cortar bastante em momentos aparentemente fulcrais, e manter este capítulo quase na íntegra quando o que nele acontece é quase irrelevante, quer para o enredo, quer para a formulação de princípios éticos ou outros. Porém, um conto musicado deve, como vimos, e como era previsto no projecto, colocar a música em primeiro lugar, e as possibilidades musicais desta secção eram boas demais para as recusar.

7. “Temos um grande problema. Como tu sabes tudo, pode ser que nos possas ajudar”. E contou-lhe a história de *Kingah*. – “Terrível, terrível!”. Vejamos, deixem-me pensar: gaivota... petróleo... petróleo... gaivota... hummmm... gaivota doente... É isso! Temos de consultar a Enciclopédia!” *Sabetudo* trepou então a uma enorme estante onde estavam vários livros de grande tamanho, que começou a desfolhar. Na página dedicada à palavra “tira-nódoas” encontrou a receita para eliminar manchas de petróleo: “Limpar a superfície afectada com um pano humedecido em benzina”. – “*Secretário!*”, chamou *Colonello*, “Você vai à cave do restaurante, molha bem a cauda no frasco da benzina, como se fosse um pincel, e depois vamos tratar da pobre gaivota” E lá foram, passando por *Matias* que se vingou deles com um grande arroteo...

8. Mas, quando chegaram ao terraço perceberam que já era tarde. Olharam tristemente para o corpo sem vida de *Kingah*, enquanto *Secretário* agitava o rabo ao vento, tentando livrar-se sem grande êxito do cheiro a benzina. – “Acho que devemos juntar-lhe as asas. É o que se faz nestes casos”, miou *Colonello*. Ao pegarem na gaivota, descobriram o ovo branco com pintinhas azuis. – “O ovo! Ainda conseguiu pôr o ovo!”, exclamou *Zorbas*. “Mas que vou eu agora fazer com o ovo?”. *Zorbas* puxou o ovo para junto de si. Sentia-se ridículo, mas uma promessa é uma promessa, e assim, aquecido pelos raios do sol, foi-se deixando adormecer, com o ovo branco com pintinhas azuis muito chegado à sua barriga preta.

Este capítulo apresenta mais uma personagem: *Sabetudo*, símbolo da ineficácia do saber teórico em questões éticas profundas, e paródia do pedantismo intelectual, que ignora a vida em prol dos “calhamaços”. Com *Sabetudo* é-nos também apresentada a Enciclopédia, outro “modelo de universo” (segundo Borges, é-o com toda a pertinência), tal como o Bazar, que encerra em si tudo e mais alguma coisa. Porém, se o bazar era resultado de uma vivência humana e das emoções e sentimentos mais básicos, como o amor e a saudade (as recolhas e recordações que advém dessas recolhas de Harry no seu périplo pelo mundo), já a Enciclopédia é o resultado do *saber* humano teorizado, concentrado em definições rígidas e sem vida. Como tal, não servirá para nada. A segunda referência de Sepúlveda aos ratos que estragam tudo é feita neste capítulo, mas optámos, mais uma vez, por a deixar de lado, não só porque o capítulo já é longo mas porque as Ratazanas terão um lugar de destaque suficiente na segunda parte do conto.

Este capítulo também não é longo nem complexo. Eliminei fundamentalmente os pormenores técnicos de como cuidar do ovo, pormenores que os gatos discutem e que *Sabetudo* garante ir ver à Enciclopédia, e a repetição das afirmações de *Colonello* sobre a noção de honra dos gatos do porto, noção que já conhecemos. O essencial do enredo, a descoberta do corpo de *Kingah* e do ovo acabado de ser posto, a acto piedoso de juntar as duas asas, e a reiteração da promessa feita a *Kingah* de cuidar do ovo, promessa que *Zorbas* começa logo a cumprir ao aconchegar o ovo (branco) à sua barriga (preta), constituem os momentos essenciais, momentos que conservei no libreto. Algum humor também foi eliminado nesta secção para manter o equilíbrio dramático da mesma. No capítulo original, o tamanho era suficiente para a tragédia poder ser condimentada com algum toque de humor (a referência à omeleta que poderia ser cozinhada a partir do ovo de *Kingah* feita por *Secretário*, sempre esfomeado). No libreto, a curta duração do texto iria tirar sentido dramático a esse momento solene que é a descoberta da morte (o corpo de *Kingah*) e, *simultaneamente*, a descoberta da vida (o ovo e a sua promessa de uma cria que *prossiga a linha de voo de Kingah*).

9. À luz da Lua, os gatos cavaram um buraco ao pé do castanheiro, onde deitaram *Kingah*, após o que *Colonello* miou um pequeno discurso: – “Amigos gatos: despedimo-nos desta infeliz gaivota, cujo nome nem sequer chegámos a conhecer. A única coisa que dela sabemos, graças a *Sabetudo*, é que pertencia à espécie das gaivotas argênteas, as das asas cor de prata, e que vinha de muito longe, de onde o rio Elba se junta ao mar. Cantaremos agora em sua memória a Canção dos Gatos do Porto”. E aos miados de *Colonello* depressa se juntaram os dos outros gatos das vizinhanças, e depois os dos gatos da outra margem do rio, e aos miados dos gatos uniram-se os latidos e os uivos dos cães, o piar lastimoso dos canários nas gaiolas e dos pardais nos seus ninhos, o coaxar triste das rãs, e até os desafinados guinchos do chimpanzé *Matias*... As luzes de todas as casas de Hamburgo acenderam-se, e naquela noite todos os seus habitantes se perguntaram a que se deveria a estranha tristeza que subitamente se havia apoderado dos animais...

10. *Zorbas* passou muitos dias junto do ovo, que parecia uma espécie de pedrinha redonda. Tentou espreitar lá para dentro pondo-o contra a luz, e aproximando as orelhas da casca, mas esta era grossa e não deixava ver nem ouvir nada. Até que, ao fim do vigésimo dia... *Zorbas* dormitava, e por isso não percebeu que o ovo se mexia. Lentamente, mas mexia-se... *Zorbas* pegou nele com as patas da frente e viu como a minúscula gaivota picava a casca com o bico, para conseguir abrir um buraco por onde enfiar a pequena cabecinha branca. Até que... – “Mamã!”, grasnou a gaivotinha. *Zorbas* não foi capaz de responder. Sabia que a sua pele era negra, mas sentiu-se tão corado que achou que se tinha transformado num gato lilás.

Este capítulo é mantido fundamentalmente no essencial, constituindo inteiramente no enterro e na despedida dos gatos a *Kingah*. Tal como no capítulo do bazar de Harry, mantivemos grande parte da descrição dos lamentos dos animais, não só porque se prestava a texturas musicais interessantes (uso de improvisação, sons menos usuais, etc.) mas porque se trata também do fim da primeira parte da obra, secção que convinha portanto realçar. Ao mesmo tempo, os lamentos comuns dos animais, mesmo daqueles que não sabem porque estavam a lamentar-se lamentam-se porque ouvem os outros animais) demonstram a solidariedade e união entre o mundo dos animais, enquanto as pessoas ouvem os lamentos mas, embora percebam que os animais estão – estranhamente – tristes, não compreendem porque razão assim é, nem se juntam aos lamentos.

Este capítulo, relativamente grande no original, foi reduzido ao essencial: *Zorbas* passa sacrifícios para cuidar do ovo, e tem curiosidade de saber o que se passa dentro deste, nem que seja para perceber se os sacrifícios valem a pena. Por fim o ovo parte-se, e a gaivotinha confunde *Zorbas* com a sua mamã, o que deixa o gato tão perturbado que a sua cor preta torna-se lilás de tão corado que se sente. Neste capítulo são dados ainda pormenores do choco e das tentativas de *Sabetudo* para compreender a mecânica teórica do mesmo, tentativas que, como todas as outras, não servem para nada, e a personagem do amigo da família aparece, embora não tenha um peso de maior no contexto geral da novela, nunca mais aparecendo e limitando-se a repreender *Zorbas* por este ter partido um vaso ao assustar-se com a presença do amigo da família no apartamento onde cuida secretamente da cria.

11. – “Mãe, tenho fome!” – *Zorbas* não sabia o que fazer, até que se lembrou que os pássaros comiam insectos. Caçou uma mosca e deu-a à gaivotinha, que a engoliu de uma só vez. – “Quero mais, mãe, quero mais!” *Zorbas* saltava de uma ponta à outra da varanda para caçar mais moscas! Satisfeita, a gaivotinha deu um soluço e encolheu-se, muito chegada à barriga de *Zorbas*. – “Mãe, tenho sono”, grasnou. – “Ouve”, miou *Zorbas*, “Tenho muita pena mas não sou a tua mãe”. – “Claro que és a minha mãe. És uma mãe muito boa”, respondeu a gaivotinha fechando os olhos.

12. Mas as complicações maiores só começaram no segundo dia. Enquanto *Sabetudo* se debatia com os segredos do voo na Enciclopédia, *Zorbas* tentava proteger a gaivotinha de todos os perigos, que eram muitos. Nesse dia, estava *Zorbas* ocupado no seu caixote de areia, quando ouviu um grasnar assustado que vinha da varanda. Olhou para lá, e o que viu gelou-lhe o sangue! Dois gatos vadios estavam junto da gaivotinha, e um deles agarrava-a pelas penas da cauda. Por sorte estavam de costas, e não o viram chegar... então... *Zorbas* deu um salto... Quando os rufões perceberam o que tinha acontecido, já tinham, cada um, ambas as orelhas rasgadas por um arranhão. E já viam estrelas... – “Mãe, querem comer-me!” – “Comer o seu filho? Não, senhora. De modo algum!”, miou um dos gatos com a cabeça colada ao chão. – “Nós somos vegetarianos, minha senhora, só comemos legumes!”, ofendeu-se o outro. – “Não sou uma “senhora”, seus idiotas”, miou *Zorbas*, com as garras à mostra, pondo ambos a correr dali para fora. E tal foi o susto que apanharam que, ao fugir, bateram com os focinhos em todas as latas do lixo que lhes apareceram à frente. O gato compreendeu que a varanda não era um sítio seguro, e pegando delicadamente na cria com os dentes, miou-lhe: – “Anda, vamos dar um passeio”.

Deste capítulo, que fundamentalmente se concentra na alimentação da cria de gaivota, retive apenas metade, terminando quando a gaivotinha, saciada pelas moscas que *Zorbas* apanha para ela, adormece. O restante do capítulo elabora as impressões dos gatos que vão visitar *Zorbas* e não traz, no contexto do conto musicado e da redução, nada de relevante para o seguimento da história. Os gatos discutem como hão-de alimentar mais eficazmente a cria, e o inevitável *Sabetudo* promete continuar a procurar os segredos do voo na Enciclopédia, uma vez que a terceira promessa constituirá em ensinar a gaivotinha a voar. No libreto, antes da gaivotinha adormecer, esta assegura mais uma vez que *Zorbas*, malgrado os protestos deste, é a sua mãe, e que é uma mãe muito boa. Deste modo reforcei a ideia de que os laços entre ambos estão agora ao mais alto nível entre os possíveis no reino animal. O amor de uma mãe pela sua cria, ou pelos seus filhos, um amor normalmente acima de qualquer outra consideração existencial, incluindo a própria vida ou saúde da progenitora.

Este capítulo é dominado essencialmente pelo derradeiro e mais violento encontro de *Zorbas* com os dois Gatos Vadios, depois de uma primeira parte em que *Zorbas* continua aflito para esconder a gaivotinha das vistas do amigo da família e se escuta outra vez a determinação do gato em permanecer fiel à promessa e ao código de honra dos gatos do porto, pelo que não vimos necessidade em manter essa parte. O episódio com os Gatos Vadios é importante não só porque, mais uma vez me permite escrever um determinado tipo de música, que atingirá um clímax no episódio imediatamente a seguir, com as Ratazanas, mas porque serve de prelúdio à luta com estas, fazendo a tensão crescer à medida que os ouvintes, tal como no original, se apercebem dos perigos que espreitam a indefesa cria. O episódio dos Gatos Vadios, mais ainda do que o das Ratazanas, até por servir de prelúdio, é cómico o suficiente para não dramatizar demasiado a cena, colocando o peso da perversidade total nas Ratazanas, essas sim muitíssimo mais perigosas do que os desgraçados dos Gatos Vadios, que não passam de uns gabarolas que são facilmente derrotados por um só gato. Aliás, o crescendo de tensão entre *Zorbas* e os seus inimigos não deriva somente da perversidade crescente destes mas também do seu número. Se repararmos no fio narrativo da novela, *Zorbas* começa por defrontar um pelicano, depois dois Gatos Vadios (por duas vezes), e por fim desafia todo um exército de Ratazanas, levando a melhor em todos os casos, mesmo se no primeiro deles é o Rapaz quem o salva. Mas aí *Zorbas* é ainda, também ele, uma cria (quase) indefesa.

13. *Zorbas* levou a gaivotinha até ao Bazar do Harry, onde os 4 gatos decidiram que, até que ela aprendesse a voar, ficaria ali, onde estaria completamente segura. Isso pensavam eles... – “Mamã! Socorro!”. *Zorbas* chegou ainda a tempo de ver uma ratazana fugir por um buraco aberto na parede. – “Não tínhamos pensado neste perigo!”. Desceu então à cave, e meteu-se pelo esgoto dentro em direcção ao covil das ratazanas. O sítio era tenebroso, e *Zorbas* foi acelerando o passo... até que... deu de caras com o chefe, um grande roedor com o corpo cheio de cicatrizes, que se entretinha a passar as garras pela cauda. – “Olha, olha, quem nos visita. O gato gordo!”, gritaram em coro dúzias de ratazanas. – “Com que então os gatos têm um passarinho. Eu sabia, sabem-se muitas coisas nos esgotos. Até dizem que é um passarinho saboroso, muito saboroso, hi, hi, hi, hi...” – “Esse passarinho está protegido por nós. Se fizerem alguma coisa à gaivotinha estão feitas!” – “Ouve lá, ó bola de gordura, já pensaste em como vais sair daqui? Podemos fazer contigo um bom puré de gato!”. *Zorbas* saltou de repente sobre o chefe das ratazanas com as garras afiadas... – “Estás quase a ficar sem olhos!” – “Está bem, está bem!”, acobardou-se a ratazana. “Em troca de nos deixarem passar pelo pátio, prometemos não tocar na gaivota” – “De acordo”, miou *Zorbas*, “mas passam por lá de noite, para que ninguém as veja. Nós, os gatos, temos de manter a reputação”. E dito isto recuou pelo esgoto, sem perder nunca de vista o chefe, nem os olhos vermelhos, às dúzias, que o seguiam cheios de raiva enquanto se afastava na escuridão...

Este longo capítulo é o quarto ponto culminante depois da maré negra, da morte de *Kingah* e respectiva postura do ovo, e do nascimento da gaivotinha. A partir daqui o maior perigo, as Ratazanas, são eliminadas, e *Zorbas* e os amigos gatos podem concentrar-se então na tarefa de fazer a gaivotinha crescer o suficiente para aprender a voar. No capítulo original, antes de *Zorbas* defrontar as Ratazanas, Sepúlveda faz os gatos discutir sobre se a cria é macho ou fêmea, e como o saber para lhe darem um nome, aparecendo pela primeira vez menção a *Barlavento*. Novamente a utilidade da Enciclopédia é posta em causa, o que causa um protesto veemente de *Sabetudo*. Toda esta parte foi eliminada, uma vez que o capítulo seguinte se debruça somente sobre a questão do nome a dar à cria, e *Barlavento* aparece então em cena. O episódio das Ratazanas foi, ainda assim, reduzido nos diálogos, embora tenhamos mantido a maior parte dos mais significativos, nomeadamente as referências maldosas do Chefe das Ratazanas ao físico de *Zorbas* (o “gato gordo”, “bola de gordura”, etc.), referências que atravessam, mesmo na versão musicada, a novela como um “leitmotiv” ora neutro (Sepúlveda / narrador refere-se a *Zorbas* como sendo um gato grande, preto e gordo), ora carinhoso (o Rapaz chama a *Zorbas* “gordalhufu”, termo evidentemente terno, até pelo contexto em que é dito), ora maldoso, como é o caso dos Gatos Vadios e das Ratazanas (“gordinho tão lindo”, “bolinha de alcatrão”, “bola de gordura”, “gato gordo”, termos que, no contexto em que estão inseridos se prestam evidentemente a uma interpretação insultuosa).

14. Depois de resolverem o problema da segurança, só faltava darem um nome à gaivota. Mas somente *Barlavento*, um gato de mar que vivia num navio do porto, e que se dava ares de marinheiro, saberia dizer se ela era macho ou fêmea, pelo que o chamaram de imediato. Mal *Barlavento* entrou no Bazar de Harry e miou “Ahoi!” à velha maneira dos marinheiros, logo *Matias* lhe grunhiu: – “Se não sabes dar os bons-dias, ao menos paga a entrada, ó saco de pulgas!”. Mas *Barlavento* não era gato para engolir insultos e miou-lhe: – “Um tonto a estibordo! Pelos dentes da barracuda! Hei-de miar-te sobre os piolhos da Ilha de Cacatua que precisam de chupar o sangue de sete homens para ficarem almoçados. Pelas barbas do tubarão! Levanta ferro, macaco, e não me cortes a brisa!”. E sem esperar resposta de *Matias*, dirigiu-se à sala dos livros, onde examinou as penas na rabadilha do pássaro, após o que exclamou, divertido: – “Pelas patas do caranguejo! É uma linda gaivotinha, que virá a pôr tantos ovos quantos os pêlos que tenho no rabo!”. Então *Colonello* teve uma brilhante ideia: – “Como esta gaivotinha teve muita sorte em ficar aos nossos cuidados, proponho que lhe chamemos *Afortunada*!”. – “Pelas guelras da pescada!”, exclamou *Barlavento*, “É um lindo nome! Lembro-me de uma fragata que vi no Báltico. Chamava-se assim, e também era toda branca”.

O episódio de *Barlavento* e do nome a dar à gaivotinha é mais um daqueles que teve de ser cortado quase na íntegra, uma vez que não trazia, em termos de desenvolvimento do enredo e da exposição de ideias, nada de novo. Assim, mantivemos apenas a questão do sexo e do nome a dar à cria, tomando duas decisões: a primeira foi a de supor que a questão do sexo não se colocava e era supérflua para a história. Referindo-nos sempre à cria como “gaivotinha”, o género do animal estava já tacitamente aceite como sendo feminino, pelo que bastaria escolher então um nome, mas quisemos manter *Barlavento* e a sua discussão com *Matias*, pois uma vez mais introduzia desse modo humor (a discussão traz à fala – aos miados – os tais insultos e expressões dignas do Capitão Haddock) e possibilidades musicais interessantes na peça. Sepúlveda usa *Barlavento* não só como novidade (as personagens da novela vão aparecendo aos poucos e não de uma só vez) mas fundamentalmente para poder ter mais um pretexto para falar da poluição dos mares, uma vez que *Barlavento* é a mascote de uma draga, e parte importante do capítulo se dedica a enumerar atentados ecológicos perpetrados pelo homem no ambiente marinho.

15. *Afortunada* cresceu depressa, e passado um mês tornara-se numa bonita gaivota, mas continuava convencida que era um gato... Fazê-la aceitar que podia aprender a voar não era tarefa fácil. *Sabetudo* consultava e tornava a consultar livros à procura de um método, mas sem grande sucesso:

Este capítulo é novamente bastante longo, e os cortes foram drásticos, ficando apenas reduzido às ideias essenciais nele contidas. Fundamentalmente ficamos a saber que *Afortunada* cresceu e se tornou numa gaivota bonita e pronta a aprender a voar, o que não seria fácil, e que *Sabetudo*, mais uma vez em vão, tenta obter soluções da sua Enciclopédia. Porém, do ponto de vista da exposição de ideias, Sepúlveda aproveita este capítulo para enfatizar a relação cada vez mais chegada entre *Zorbas* e *Afortunada*, bem como a negação desta do seu estatuto de gaivota. Muitas belas tiradas deste capítulo sobre essa questão tiveram de desaparecer. Será a própria música e a continuidade da história que terão de substituir de uma forma mais abstracta esses sentimentos verbalizados na novela de forma tão poderosa. Ao optar pelo enredo em vez da exposição contínua de ideologia, seja ela ecológica, humanista, política ou outra qualquer, e dado que o conto musical é muitíssimo mais pequeno do que a novela, tentei evitar, por um lado, o congelamento de uma acção que Sepúlveda quer quase cinematográfica, e por outro, uma excessiva moralização ou tom pedante. Por outras palavras, a ideia não foi dar às crianças uma lição de moral através de excertos escolhidos das melhores frases da novela sobre os mares, a poluição, a malvadez dos homens para com os animais, etc. Como a novela mostra bem, essas tiradas misturam-se no meio de uma acção imparável que suscita a curiosidade do que vem a seguir e mantém a excitação e emoção de *ouvir contar uma história*. Sepúlveda é um contador de histórias, ele próprio, como afirma, não tem paciência para romances demasiado cerebrais, ou demasiado dependentes do uso de processos artificiais de estruturação. As crianças têm de ser “agarradas” em primeiro lugar por uma boa história, e só depois podemos pensar de que maneira a ética dessa narrativa vai passar para elas, de preferência sem esforço de compreensão e sem pedantismos. A nossa versão musical, ao exigir a redução drástica do tamanho da novela para 40’ de espectáculo, parte também dessa premissa: contar uma história excitante, esperando, através da música e da interacção desta com o texto, e da forma como este foi adaptado, que as mensagens extra-literárias que a narrativa contém cheguem de forma intuitiva e natural às crianças.

16. – “Voar consiste em empurrar o ar para trás e para baixo! Já temos aqui uma equação fundamental”, murmurava *Sabetudo* sem grande convicção, de focinho enfiado nos calhamaços. – “E porque é que hei-de voar?”, grasnava-lhe *Afortunada* com as asas muito chegadas ao corpo. – “Porque és uma gaivota e as gaivotas voam” – “Mas eu não quero voar nem ser gaivota. Quero ser gato, e os gatos não voam!”, refilava, muito aborrecida. *Afortunada* foi para a extremidade de um corredor a que tinham posto o nome de “pista de descolagem”, e preparou-se para seguir as instruções de *Sabetudo* que, na outra ponta da pista, consultava a *Grande Enciclopédia* de Diderot, aberta numa das páginas dedicadas a Leonardo da Vinci. Via-se nelas a imagem de um objecto complicado, que o grande inventor italiano baptizara de “Máquina de Voar”. – “Antes de começarmos, vamos rever pela última vez os aspectos técnicos”, miou *Sabetudo*. “Verificar a estabilidade dos pontos A e B!”. – “Verificando pontos de apoio A e B”, repetiu *Afortunada*, saltitando sobre a pata esquerda e depois sobre a direita. – “Perfeito. Agora vamos verificar a extensão dos pontos C e D”. – “Verificando extensão dos pontos C e D”, obedeceu *Afortunada* estendendo as duas asas... – “Ok. Pronta para a descolagem?” – “Pronta para a descolagem!”, confirmou a gaivota. – “Comece a descolagem empurrando para trás o chão com os pontos de apoio A e B”, ordenou *Sabetudo*. *Afortunada* começou então a avançar, mas lentamente, como se patinasse sobre rodas mal oleadas. – “Mais velocidade!” – “Agora estenda os pontos C e D!”. *Afortunada* estendeu as asas e continuou a avançar pela pista. – “Levante o ponto E 90°!”, e imediatamente *Afortunada* alçou as penas do rabo. – “E agora, mexa de cima para baixo os pontos C e D, e ao mesmo tempo encolha os pontos A e B!”, gritou *Sabetudo* entusiasmadíssimo. *Afortunada* bateu as asas, encolheu as patas, ergueu-se uns palmos no ar e... tornou logo a cair como um saco de batatas! Assustados, os gatos correram para ela. Estava com os olhos cheios de lágrimas. – “Sou uma inútil!”, lamentava-se, desconsolada. – “Nunca se voa à primeira tentativa, mas vais conseguir. Prometo-te!”, miou *Zorbas* lambendo-lhe a cabeça.

Este capítulo é basicamente dedicado à tentativa frustrada de fazer *Afortunada* voar através dos ensinamentos de *Sabetudo*, basicamente retirados da sua inseparável Enciclopédia, e muito do diálogo principal foi mantido, não só porque é cómico, mas porque é rápido e induz uma grande vivacidade à cena, para além de possibilitar, mais uma vez, ideias musicais interessantes e variadas. Uma adição nossa ao arcaísmo de Leonardo da Vinci é a sugestão de que *Sabetudo* não possui sequer uma moderna enciclopédia, mas antes a venerável primeira enciclopédia, a de Diderot, o que não será de estranhar dado o local - o bazar de Harry - onde *Sabetudo* vive. Assim fica explicada a estranheza de *Sabetudo* ir buscar informação sobre o voo a um artigo sobre Leonardo da Vinci. A Enciclopédia de Diderot não teria certamente muito mais do que isso no século XVIII. Mesmo a “equação fundamental” de *Sabetudo*, que afirma que voar consiste em “empurrar o ar para trás e para baixo”, é incorrecta, e não é mais do que uma tentativa ingénua de descrever o voo dos pássaros através do movimento das asas. Quatro vectores entram no voo, sendo os dois principais a capacidade de tracção e de sustentação, que actuam respectivamente contra o peso do corpo (derivado da força da gravidade) e contra a inércia do mesmo. Mas, claro está, *Sabetudo* nunca poderia saber isto por Diderot. Este é também um dos raros casos em que a “piada” só será entendida por adultos, e adultos com alguma cultura, porém não resisti a fazê-la. Seja como for, a compreensão ou não da graça não prejudica em nada a evidente falta de adequação do modelo de Leonardo da Vinci aos objectivos em questão. A referência a Vinci também não será percebida pelas crianças, mas à partida qualquer jovem ou adulto já a poderá entender, dado o pintor italiano, também um “*sabetudo*” como o gato homónimo, se ter tornado num ícone universal, como Chaplin ou Einstein.

17. 17 vezes tentou *Afortunada* levantar voo, e 17 vezes acabou no chão depois de só ter conseguido elevar-se alguns centímetros. – “É preciso reconhecer que não somos capazes de ensinar a voar, e que temos de procurar ajuda fora do mundo dos gatos! Peço autorização para quebrar o tabu pela primeira e única vez na minha vida”, pediu *Zorbas*, olhando os outros gatos nos olhos. – “Quebrar o tabu?!”, miaram em pânico. O que vocês não sabem é que, segundo a lei dos gatos, “Miar a língua dos humanos” é proibido. Seria demasiado arriscado se falassem, pois logo os humanos os fechariam em gaiolas para servirem de diversão, como já faziam com os pobres dos papagaios... No entanto, após longas deliberações, o conselho dos gatos decidiu que não havia outro remédio, mas não foi fácil decidir com quem *Zorbas* iria miar.

Este capítulo é fundamentalmente dominado pela ideia de que os esforços de fazer *Afortunada* voar se revelaram inglórios e que os gatos precisavam de ajuda com urgência. Para obterem essa ajuda terão de sair do mundo dos gatos, e este é outro momento fulcral da narrativa, aquele em que se decide “quebrar o tabu”, e recorrer aos humanos falando a língua deles. O essencial do capítulo está resumido no libreto. Será interessante ainda notar que o acto de “quebrar um tabu” aproxima ainda mais a novela, nalguns aspectos, de uma verdadeira história de fadas, ou conto popular fantástico, característica que já analisei com pormenor no capítulo anterior desta dissertação. O facto de os gatos terem um tabu, que todos conhecem e respeitam (*Bubulina* eriça-se e zanga-se só de ouvir *Zorbas* mencionar o tabu), dá à sua comunidade um carácter arcaico, pré-civilizacional. O termo deriva do polinésio “tapu” ou “tabu” (ilhas Tonga e Fiji) e significa, em geral, uma proibição de algo (um local, um gesto, uma palavra), tendo muitas vezes conotações religiosas (nas ilhas Tonga o termo significa também “sagrado”). O termo entrou em uso na Europa pelo capitão Cook, que o aprendeu nas ilhas Tonga em 1777 e o interpretou como sinónimo de proibição, significado que hoje em dia lhe é dado pela maior parte das línguas mundiais. É interessante notar que o tabu dos gatos tem que ver com o uso da linguagem dos humanos, fora da novela a única verdadeira linguagem que existe no planeta. Só os humanos possuem essa faculdade. Os gatos recorrem a um poeta, poesia que é a forma de escrita que mais intimamente usa o mistério da linguagem. Sepúlveda coloca aqui em jogo vários níveis de capacidade da língua como meio de comunicação entre as pessoas, desde a referência inicial às bandeiras dos vários países e à dificuldade dos humanos em comunicarem entre si, por *Kingah*, até ao recurso a um poeta e a um poema para ensinar *Afortunada* a voar.

18. Os gatos fizeram uma lista dos humanos bondosos que conheciam, mas eliminaram-nos rapidamente, por esta ou aquela razão. – “Porca miséria!, acabou-se a lista”, resmungou *Colonello*. – “Não. Há ainda um humano que não está nessa lista: o que vive com a *Bubulina*”, lembrou *Zorbas* (*Bubulina* era uma bonita gatinha por quem todos os gatos do porto andavam perdidos de amores). – “Esse inspira-me confiança”, continuou *Zorbas*. “Já o ouvi ler o que escreve: são palavras belas!”.

19. *Zorbas* dirigiu-se então para o terraço de *Bubulina*, e ao vê-la, suspirou. Porém, quando lhe explicou a razão que o levava até ali, *Bubulina* assustou-se: – “Falar com os humanos é proibido! Põe-te a mexer!”, miou a gata com os pêlos todos eriçados. Mas *Zorbas* teve uma ideia: – “Gostas de rock, gatinha?”. Lá dentro, o poeta trabalhava, quando ouviu os miados de um gato que não era a sua *Bubulina*. Eram miadelas desafinadas mas com um algum ritmo. Curioso, saiu para o terraço e quando lá chegou nem acreditou no que viu. *Bubulina* tapava as orelhas, enquanto um gato grande, preto e gordo, sentado num vaso, segurava a cauda com uma pata como se fossem as cordas de um contrabaixo, e com a outra fingia tocar, ao mesmo tempo que soltava uns miados enervantes. Enquanto o humano se ria da cena, *Zorbas* entrou à socapa na sala e sentou-se num cadeirão. – “Acho que a *Bubulina* não gosta da tua música!”, disse o humano. – “Ninguém é perfeito”, respondeu *Zorbas*, apanhando-o de surpresa. – “Tu, tu f...f...tu falas?! Um gato que fala?!”. Quando o poeta se acalmou, *Zorbas* explicou-lhe tudo. – “Acho que vos posso ajudar, e será esta noite mesmo. Olha para o céu”, pediu o poeta. – “Mas está cheio de nuvens negras, não tarda a chover a potes!”. – “Mas é isso mesmo que é preciso: que ela sinta a chuva nas asas!”. Ao ouvir isto, *Zorbas* saltou do cadeirão, e miando ao humano que entendia, combinou encontrar-se com ele à meia-noite, e correu a dar as boas notícias aos companheiros.

Este capítulo enumera os vários humanos possíveis de entenderem o problema, e os gatos procedem por eliminação, até que chegam a duas novas personagens, o poeta e a sua gata *Bubulina*, os últimos a aparecerem em cena na novela, e um deles dos mais determinantes para o desfecho desta. Falo, evidentemente do poeta, que, segundo *Zorbas*, escreve “palavras belas” que o alegram e o entristecem ao mesmo tempo. Na continuação da ligação do tabu à linguagem, será agora devido ao quebrar desse tabu, e através de um poeta, feiticeiro das palavras, que o destino de *Afortunada* será cumprido. É também interessante notar que a poesia tem o dom de comover e tocar até os animais. Sepúlveda tenta talvez dizer-nos que a poesia, e a beleza que ela encerra, pode ser uma ponte para o entendimento entre os homens e para uma mudança de atitude para com o planeta, pois ao destruí-lo não destruímos somente os ecossistemas de um ponto de vista biológico mas destruímos igualmente a beleza pura que o espectáculo maravilhoso da natureza oferece ao homem sensível.

Este capítulo é um dos que no seu resumo conservou muitos dos diálogos, ou pelo menos a síntese destes, dado que é um capítulo extremamente importante para o seguimento do enredo. Um corte importante é o do poema de Bernardo Atxaga, cujo sentido podia ser perdido pelas crianças numa narração acompanhada de música, pelo que resumi o seu conteúdo em termos práticos à sugestão do poeta de que do que *Afortunada* necessitava para poder voar era apenas de sentir a chuva nas asas. O poema de Atxaga ficou reservado para a canção coral, que, embora seja sugerido que se cante como interlúdio entre as duas partes do conto, pode ser também (como foi na estreia) cantada no início, ou até mesmo no fim, sem interrupção, como consta das notas de execução da peça. O retirar do poema de Atxaga, substituindo-o pela sua conclusão prática vinda da boca do humano é natural, dado este ser, como Atxaga, um poeta, pelo que o poema poderia ser, muito facilmente, dele mesmo.

20. Caía sobre Hamburgo uma espessa chuva, e dos jardins elevava-se o aroma da terra húmida. Um homem enrolado numa gabardina caminhava por uma rua solitária do porto vindo do bazar de Harry. Debaixo da gabardina levava um gato grande, preto e gordo, e uma gaivota de penas cor de prata, e atrás dele iam mais 3 gatos e uma gata. – “Chegámos!”, exclamou o homem. *Zorbas* deitou a cabeça de fora e reconheceu a torre de São Miguel. Depois de entrarem começaram a subir uma escada de caracol que parecia nunca mais acabar. – “Tenho medo! Mamã!”, grasnou a gaivota, quando chegaram ao cimo da alta torre. – “Vais voar, *Afortunada*. Sente a chuva, abre as asas!”, miou *Zorbas*. A gaivota estendeu as asas, sentiu a chuva que lhe depositava pequenas pérolas de água nas penas, e gostou do que sentiu. – “Nunca te esquecerei! Nem aos outros gatos!”, grasnou, já com metade das patas de fora da varanda... – “Voa!”, miou *Zorbas*. *Afortunada* desapareceu subitamente de vista, e ambos temeram o pior. Suspendendo a respiração, olharam por cima do varandim e viram-na batendo as asas rente ao solo, ganhar altura, e subir até ao cata-vento dourado que coroava a bela torre de São Miguel, de onde tinha partido. Então, acenando uma última vez na sua direcção, *Afortunada* partiu ao encontro das outras gaivotas que a esperavam no céu cinzento. – “Bem, gato, conseguimos”, disse o Poeta. – “Sim, conseguimos. E à beira do abismo ela compreendeu o mais importante”. – “E o que é que ela compreendeu, gato?” – “Que só voa quem se atreve a fazê-lo”, miou *Zorbas*, e ficou a observar *Afortunada* que se afastava nos céus... até que não soube se foram as gotas de chuva, ou as lágrimas, que lhe embaciaram os olhos de gato grande, preto e gordo, de gato bom, de gato nobre, de gato de porto...

O derradeiro capítulo é longo, e o seu equivalente no libreto também. Toda a primeira parte foi eliminada no libreto. Tratava-se de uma última discussão com *Matias*, e de uma troca de falas entre *Zorbas* e o poeta que em nada contribuía para a evolução da história em direcção ao clímax, que é o voo da gaivota do alto da torre de São Miguel e a compreensão do que significa esse voo. O aspecto quase religioso da subida da torre, em direcção ao céu, é salientado quer pelo texto que conservei no libreto quer na música, dado que essa ascensão é, claramente, uma ascensão simultaneamente física e espiritual. Retirámos naturalmente toda uma série de considerandos sobre as evoluções de *Afortunada* enquanto fazia o seu primeiro voo, mas conservámos praticamente toda a secção final como no original. Existe uma versão castelhana “online” que termina com o epigrama de *Zorbas* “Só voa quem se atreve a fazê-lo”, mas a maior parte das traduções que encontrámos e consultámos, bem como uma versão castelhana em nosso poder, continuam com a imagem de *Zorbas* de olhos húmidos, sem saber se o embaciamento dos seus olhos é devido a lágrimas se à chuva que cai enquanto *Afortunada* se afasta lentamente nos céus de Hamburgo. Significativamente, as últimas frases reiteram mais uma vez de forma neutra as três características físicas mais evidentes de *Zorbas* (grande, preto e gordo), mas Sepúlveda adiciona-lhes agora três equivalentes de carácter: gato *bom*, gato *nobre*, gato de *porto*. O último, embora aparentemente pertencente a outra categoria de adjetivos, é importante, porque ser gato de porto, merecer esse título, como vimos, necessita uma aprendizagem do que significa ser tolerante, valente, fraterno, honrado, etc. Ou seja, é a derradeira consagração de *Zorbas*, e faz de “porto” a última palavra que ouvimos ou lemos. “Porto” é pois o equivalente de fim, de objectivo cumprido. Chegámos, as personagens e os leitores / ouvintes, a bom porto, chegámos ao fim da epopeia de *Afortunada* e de *Zorbas*, e o fim, o “porto” dessa epopeia é um outro porto, o porto que deve ser a nossa vida para nós e para os outros, uma vida onde caibam, como num porto, pessoas de todas as cores, credos, aspectos e países, diversidade que não impede, pelo contrário, o amor e a tolerância em relação ao Outro.

Podemos então agora resumir os procedimentos pormenorizados na análise anterior: A redução do texto original teve em conta o facto de um texto lido e um texto ouvido obterem níveis diferentes de atenção e percepção, níveis que afectam a compreensão do mesmo, e ainda às características quase cinematográficas que a novela revela e que Sepúlveda emula com frequência na sua escrita.

As maiores diferenças entre os dois tipos de contacto com o texto (lido ou escutado) derivam do tempo de contacto, por um lado, e do seu tipo (linear, não linear). O texto ouvido é recebido em tempo real, e não há possibilidade de voltar atrás no tempo, nem de adaptar a narração à velocidade de recepção de cada ouvinte em particular. Pequenas alterações de nomes próprios e outras modificações de termos deveram-se, por um lado, às inevitáveis armadilhas linguísticas que esses termos poderiam suscitar e também, sempre que possível, a uma maior aproximação com o original castelhano. Formalmente manteve-se a estrutura dos capítulos originais e a sua ordem, porém a radical redução da novela implicou a retirada de episódios inteiros.

A decisão de retirar uma coisa em vez de outra deveu-se a vários factores, tais como a relevância para o enredo ou para a exposição de ideias importantes, a repetição redundante do mesmo tipo de situação, a complexidade conceptual que pudesse impedir a compreensão imediata, ou a tentativa de manter um fluxo narrativo constante, evitando ao mesmo tempo um tom didáctico excessivo, ou a dominância do texto sobre a música. Pretendeu-se contar uma história, e deixar a música (e a encenação, se a houver) preencher o que ficou por dizer.

Qualquer adaptação é sempre discutível, e é prática comum os compositores e libretistas (incluindo os compositores que escrevem os seus próprios libretos e adaptações) tomarem grandes liberdades com os originais, moldando-os às suas intenções artísticas e ideais estéticos⁴⁰⁹. Podemos observar que a história da ópera e dos vários tipos de melodramas com ela relacionados, incluindo o conto narrado (no qual o canto é substituído pela fala) revela que as

⁴⁰⁹ A atitude dos compositores, que pode variar de obra para obra, pode ir desde a manutenção praticamente inalterada dos textos originais, como é o caso dos libretos da ópera *Salomé* (1905) de Richard Strauss (sobre a peça do mesmo nome de Oscar Wilde, libreto do compositor) ou do *Sonho de uma Noite de Verão* (1960), de Britten (sobre a peça homónima de Shakespeare, libreto do compositor e de Peter Pears), até às alterações drásticas, como é o caso de *Wozzeck* (1922) de Alban Berg, ou *Da Casa dos Mortos* (1928) de Janáček, ambas com libretos dos compositores baseados, respectivamente, na peça inacabada de Georg Büchner e no romance de Dostoiévski.

obras sobreviventes da imensa produção resultante de quase três séculos de criação dramática possuem todas uma elevada qualidade musical intrínseca, mesmo quando os respectivos libretos não atingem esse nível de excelência, e que nos melhores casos existe um equilíbrio total entre palavra e música. Porém, não há notícia de nenhuma ópera ou melodrama que tenha sobrevivido graças unicamente ao texto. Sem música de elevada qualidade as formas dramáticas não sobrevivem à erosão do tempo. O mesmo se passa nos *lieder* e na música vocal em geral.

Todos conhecemos as maravilhosas canções que Schubert escreveu sobre versos que, não sendo medíocres, também não podem ser considerados poesia de grande qualidade (e muito menos genial como no caso de Goethe, autor frequentemente musicado por Schubert), caso do ciclo *A Bela Moleira* (1823, sobre poemas de Willhelm Müller), do ponto de vista literário bastante inferior à *Viagem de Inverno* (1827), sobre poemas do mesmo autor que, ainda assim, não teria sobrevivido não fora o interesse de Schubert pela sua obra, hoje esquecida fora do âmbito destas canções. A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* parte de uma novela complexa de grande qualidade, e de uma adaptação que tenta reter o essencial, quer da ética quer da estética do autor, mas nunca esquece que a música deve ser dominante em termos do seu papel dramático e não o contrário.

Como o título da ópera de Salieri, *Prima la musica, poi le parole* (“Primeiro a música, depois as palavras”, 1786) sugere, o Verbo tem de estar subordinado ao Melos, embora a discussão sobre o assunto ainda não tenha terminado⁴¹⁰. O que tentámos na versão musical da novela de Luis Sepúlveda foi conseguir um equilíbrio entre palavra e música, quer na quantidade e qualidade de cada um destes elementos, e principalmente na tentativa de fusão entre ambos. Efectivamente, existe uma grande dose de texto dito sobre a música, sobreposto ao invés de justaposto, o que, embora levantando problemas de equilíbrio e de “timing”⁴¹¹, faz da ligação entre palavras e música uma

⁴¹⁰ A ópera *Capriccio* (1942), de Richard Strauss desenvolve a mesma questão, chegando à conclusão que palavras e música são inseparáveis. Porém, a questão é sobre a primazia, o *peso* de cada elemento, não sobre a *qualidade* intrínseca de cada um deles. Não obstante estas tentativas artísticas de resolução desta questão velha de séculos, e a evidência de que o ideal é um equilíbrio, quer de peso, quer de qualidade, entre palavras e música, não restam dúvidas de que esta última teve sempre a primazia no gosto do público. Como afirmámos, se há óperas do repertório que revelam música de alto gabarito escrita sobre libretos desastrosos (*Il Trovatore* (1853), de Verdi, é um bom exemplo, sendo uma das óperas mais populares de sempre), já o contrário é basicamente inexistente.

⁴¹¹ O narrador ideal, como indicado na partitura, deve ser um actor que saiba seguir uma partitura musical.

unidade quase inextrincável e aproxima o conto narrado da ópera, com a diferença apenas de esta ser cantada e não falada (ver ANEXO 1).

O texto, ao sobrepor-se frequentemente à música, cria um contínuo que funciona como se de uma ópera ou de uma banda sonora cinematográfica se tratasse, com a diferença em relação a esta de que a música neste caso é, em geral, bastante mais importante e intrinsecamente “musical” (no sentido de uma maior independência) do que a maioria das bandas sonoras, que se subordinam aos restantes elementos dramáticos, nomeadamente à acção e aos diálogos, perdendo com isso capacidades de afirmação independente. Ao afirmarmos isto sabemos de antemão como funciona a obra num contexto em que o texto foi dito intercalado com a música, opção que fomos forçados a tomar num dos concertos de apresentação realizado numa sala sem condições de amplificação correcta do narrador. A música funciona por si só na quase totalidade da obra, com apenas algumas excepções.

Não obstante esta importância e independência da música, existem porém vários momentos em que o texto, nomeadamente quando meramente descritivo, é apenas acompanhado de efeitos que simulam de forma onomatopeica o que é sugerido, como no caso do início do último capítulo, “O Voo”, no qual o parágrafo:

“Caía sobre Hamburgo uma espessa chuva, e dos jardins elevava-se o aroma da terra húmida. Um homem enrolado numa gabardina caminhava por uma rua solitária do porto vindo do bazar de Harry. Debaixo da gabardina levava um gato grande, preto e gordo, e uma gaivota de penas cor de prata, e atrás dele iam mais 3 gatos e uma gata.” (Sepúlveda, 1997: 129)

...é acompanhado apenas por instrumentos que sugerem a chuva (paus de chuva, “ocean drums”, entre outros), pelo que dificilmente se poderá categorizar esse momento como “música” no sentido mais pleno da palavra. Será música no sentido de que esse momento, ainda que “não musical”, se insere numa obra musical longa e complexa, que tanto usa texturas claramente artificiais e abstractas, como esse tipo de “nível zero” que é a imitação onomatopeica de ruídos naturais sem nenhum tipo de elaboração rítmica ou outra que sugira a intervenção de um compositor, só podendo pois ser percebida como música no grande contexto da peça na sua globalidade⁴¹².

⁴¹² Aliás, esses momentos são basicamente improvisados. O papel do compositor consiste apenas em escolher os instrumentos ou fontes sonoras que melhor sugerem o ruído natural a imitar, e dar instruções de execução aos instrumentistas para que estes

Alguns tipos de textura serão em seguida exemplificados, desde momentos nos quais a música é um mero acompanhamento até àqueles em que existe uma rápida interacção entre o narrador e a orquestra, sendo nesses pontos que um narrador capaz de ler uma partitura se torna absolutamente necessário.

Voltaremos a esta questão com maior profundidade no capítulo dedicado à influência do cinema na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*:

consigam imitar o melhor possível a realidade sonora. Por outras palavras, o compositor desaparece atrás da “música” a fim de simular a natureza. Porque a música, mesmo se baseada em pressupostos de ressonância natural, é uma construção artificial que, tal como a linguagem, é exclusiva dos seres humanos.

Exemplo 66. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº68:

68 - Afortunada, afortunada de verdade

802 G.P.

Fl. / Fl.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B.

Fag. / C. fag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pao. Cel. Sint.

Narr. II

Afortunada cresceu depressa, e passado um mês tornara-se numa bonita gaivota, mas continuava convencida que era um gato...
Fazê-la aceitar que podia aprender a voar não era tarefa fácil. Sabetudo consultava e tornava a consultar livros à procura de um método, mas sem grande sucesso:

68 - Afortunada, afortunada de verdade

G.P.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Este exemplo (66) revela o “nível zero” da relação entre texto e música. O texto é narrado sem qualquer tipo de acompanhamento ou fundo sonoro, permitindo que toda a atenção se concentre nele, e também que exista algum descanso auditivo (e descanso para a orquestra) para o público, servindo como contraste. Não obstante essas funções, e dadas as características do conto, esta é

uma das texturas mais raras que se podem encontrar, pelas razões que já apontámos, relativas à proporção entre a palavra e a música nesta obra:

Exemplo 67. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº44:

Narr. **44 - Zorbas começa a cumprir o prometido** **G.P.**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Quando chegaram ao terraço perceberam que já era tarde. Olharam tristemente para o corpo sem vida de Kingah, enquanto Secretário agitava o rabo ao vento, tentando livrar-se sem grande êxito do cheiro a benzina.

O exemplo 67 difere apenas do exemplo 66 pela nota grave sustentada no contrabaixo. Pertence, tal como os exemplos seguintes, ao tipo de textura em que existe música, porém esta serve meramente como pano de fundo sem grande elaboração, ou então como ilustração puramente descritiva dos sons evocados pelo texto. Neste caso, é um “point d’orgue”, uma nota sustentada *ad libitum* (dura o tempo que o narrador levar a dizer a sua intervenção), e dá a esta cena, dramática (*Kingah* é descoberta morta pelos gatos) porém pouco movimentada, uma certa tensão⁴¹³. Não demasiada, pois a música relacionada com a angústia virá logo depois da fala, mas a tensão suficiente (para a qual o pequeno *crescendo* no fim da secção contribuiu) para o ouvinte compreender que se passa algo de errado, impressão que é naturalmente confirmada pelo texto que se escuta nesta secção. Os exemplos seguintes ilustram, de forma cada vez mais rica, este tipo de textura, normalmente livre ou semi-improvisada, até chegar a textura cuja complexidade já revela uma elaboração musical que ultrapassa em muito o mero fundo sonoro:

⁴¹³ Aqui servimo-nos de um procedimento comum da música tonal: a nota pedal. Embora não exista aqui uma harmonia que permita falar de “pedal harmónica”, o efeito de uma nota sustentada, nomeadamente no grave, com ou sem harmonia, cria sempre uma tensão, ao “congelar” o tempo. O ouvinte, habituado a um fluxo musical mais rápido, sente que a nota prolongada é uma promessa de algo que virá a seguir, inevitavelmente, e a espera, como na vida, só aumenta a expectativa desse devir.

Exemplo 68. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº47a:

flexatone *duetto: canção triste*

Perc. I

war *duetto: canção triste*

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narr.

À luz da Lua, os gatos cavaram um buraco ao pé do castanheiro, onde deitaram Kingah, após o que Colonello miou um pequeno discurso:
- "Amigos gatos: despedimo-nos desta infeliz gaivota, cujo nome nem sequer chegámos a conhecer. A única coisa que dela sabemos, graças a Sabetudo, é que pertencia à espécie das gaivotas argêntas, as das asas cor de prata, e que vinha de muito longe, de onde o rio Elba se junta ao mar. Cantaremos agora em sua memória a Canção dos Gatos do Porto".

47 - Uma noite triste

senza tempo (ca. 30")

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Exemplo 69. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº88:

1087 **88 - O voo** G.P.

FL. / Flt.

Ob. / Cor. I. *psiu de chuva*

Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B.

Fag. / Cíag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I *3 chascas*

Perc. II

Perc. III *psiu de chuva*

Hp.

Pno. Cel. Sint.

Narr. *Caía sobre Hamburgo uma chuva miudinha, e dos jardins elevava-se o aroma da terra húmida.
Um homem enrolado numa gabardina caminhava por uma rua solitária do porto vindo do bazar de Harry...
Debaixo da gabardina levava um gato grande, preto e gordo, e uma gaivota de penas cor de prata, e atrás dele iam mais 3 gatos e uma gata.*

88 - O voo G.P.

Vln. I

Exemplo 70. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº41:

2 ching choiks
perdendose poco a poco

Perc. I

1 monkey drum
2 guizos de brincar
perdendose poco a poco

Perc. II

2 Chinese opera gongs
perdendose poco a poco

Perc. III

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narr.

Perante isto, Matias não teve outro remédio senão engolir em seco e deixá-los passar.
E os três gatos, de rabos alçados, desapareceram orgulhosamente no labirinto de corredores.

Exemplo 71. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº47b:

(depois dos metais entrarem, todos miam)

ca. 30"

FL. / Flt. assobio de flautado ...E DOS PARDAIS... G.P.

Ob. / Cor. I. só c' / palhetas de oboe ...OS LATIDOS E UIVOS DOS CÃES...

Cl. Mi ♭ / Cl. Lá / Cl. B. assobio de flautado ...O PIAR LASTIMOSO DOS CANÁRIOS...

Fag. / Cifag. só c' / palhetas de oboe ...OS LATIDOS E UIVOS DOS CÃES...

Trp. miados com a voz ...GATOS DA OUTRA MARGEM DO RIO...

Tpt. miados com a voz ...GATOS DA OUTRA MARGEM DO RIO...

Tbn. miados com a voz ...GATOS DA VIZINHANÇA...

Tb. ...MIADOS DE COLONELO... miados com a voz

Perc. I. 2 ching choks ...GUINCHOS DO CHIMPANZÉ MATIAS...

Perc. II. 1 monkey drum 2 guizos de brincar ...GUINCHOS DO CHIMPANZÉ MATIAS...

Perc. III. 2 Chinese opera gongs ...GUINCHOS DO CHIMPANZÉ MATIAS...

Hp. ...O COAXAR TRISTE DAS RÃS... 2 rãs reco-reco

Pno. Celesta bishighando, cada vez mais irregular e com pausas com. ad lib.

Cel. Sint. mp

Narr. II

E aos miados de Collonelo depressa se juntaram os dos outros gatos das vizinhanças, e depois os dos gatos da outra margem do rio, e aos miados dos gatos uniram-se os latidos e os uivos dos cães, o piar lastimoso dos canários nas gaiolas e dos pardais nos seus ninhos, o coaxar triste das rãs, e até os desafinados guinchos do chimpanzé Matias... As luzes de todas as casas de Hamburgo acenderam-se, e naquela noite todos os seus habitantes se perguntaram a que se deveria a estranha tristeza que subitamente se havia apoderado dos animais...

(depois dos metais entrarem, todos miam)

ca. 30"

Vln. I. pp

Vln. II. pp

Vla. pp

Vc. pp

Cb. pizz. FIM

Exemplo 72. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº35-36:

75

35 *tutti p e calmo, ma agitando poco a poco...* **36** *tutti tempestuoso!!!*

ca. 15" ca. 25"

FL. / Flt. *ballo*

Ob. / Cor. I. *psu de chuva*

Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B. *2 caixas de ovos*

Fag. / C.fag.

Trp. *ballo*

Tpt. *tubo de tempestade*

Tbn. *ocean drum*

Tb. *ocean drum*

Perc. I. *3 chascas* *máquina de vento*

Perc. II. *scatols* *saxi com as cordas, produzir um som arranhado*

Perc. III. *ocean drum* *psu de chuva*

Hp. *saco de comida de gato*

Pno. Cel. Sint. *piano honky-tonk gliss. nas cordas graves com os dedos (pedal em baixo)* *CD fade-out...*

Narr. **35** *tutti p e calmo, ma agitando poco a poco...* **36** *tutti tempestuoso!!!*

ca. 15" ca. 25"

500 pipas de espuma do mar. **7 búzios gigantes de onde saíam longínquas ressonâncias de naufrágios míticos... (levar bico à orelha direita e fingir que se escuta o mar...)**

Vln. I. *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade.*

Vln. II. *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade.*

Vla. *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade.*

Vc. *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade.*

Cb. *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade.*

Exemplo 73. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº65:

783 **65** **G.P.**

Fl. / Flt.
 Ob. / Cor. I.
 Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B.
 Fag. / C. fag.
 Trp.
 Tpt.
 Tbn.
 Tb.
 Perc. I
 Perc. II
 Perc. III
 Hp.
 Pno.
 Cel.
 Sint.
 Narr.

free tempo
 gliss. arm.
 VII pos.
 V pos.
 III pos.
 I pos.

...LEVANTA FERRO MACACO!...
 ...ILHA DE CATATUA...
 improvisar "rock style", cada vez mais histérico!

mf
 p
 ff
 mf
 f
 p
 fff

Mas Barlavento não era gato para engolir insultos e miou-lhe:
 - "Um tonto a estibordo! Pelos dentes da barracuda! Hei-de miar-te sobre os piolhos da Ilha de Cacatua que precisam de chupar o sangue de sete homens para ficarem almoçados. Pelas barbas do tubarão! Levanta ferro, macaco, e não me cortes a brisa!"

Todos estes exemplos (68 a 73) são, como referimos, e por muito complexos que se vão tornando, todos eles onomatopeicos, ao tentarem reproduzir com os instrumentos sonoridades associadas aos elementos que estão em jogo nesse momento, sejam eles anímicos ou não. Os guinchos do macaco *Matias*, o ruído e a fúria de uma tempestade, a chuva a cair em Hamburgo, etc., são imitados através de instrumentos específicos (paus de chuva, “ocean drums”, “monkey drums”, etc.), com instrumentos tradicionais aos quais são pedidas técnicas menos ortodoxas, como o caso do trombone, que executa “glissandi” de harmónicos, ou o clarinete, que faz trilos em “flutterzunge”, ou

ainda com uma mistura dos dois, ao que se junta igualmente as vozes dos instrumentistas.

Estes são, do ponto de vista puramente musicais, aqueles trechos que, por meramente ilustrativos, não resistiriam a uma audição desprovidos do texto que lhes serve de referência. Existem na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, no que toca à independência da música em relação ao texto, dois tipos de contexto: música *subordinada*, e música *independente*. Significa esta distinção que, para além da maneira como a música e o texto interagem a níveis mais profundos, e para além do objectivo geral de dar à música um peso maior do que ao texto, esta serve aquele, e parte dele, como é evidente para qualquer obra musical construída sobre um texto.

Este “servir” do texto resulta em dois tipos de textura, como vimos, numa das quais a música, sendo meramente ilustrativa, não sobrevive sem o texto, uma vez que não tem consistência formal para o poder fazer, e na outra é completamente independente no sentido em que, servindo as sugestões do texto (de acção, de atmosfera, poéticas, simbólicas, etc.), ainda assim pode ser ouvida sem este, uma vez que a sua construção formal e interesse em todos os parâmetros a torna passível de audição “em concerto”, se assim o podemos dizer. Essas secções independentes, dados os objectivos já explanados, constituem, evidentemente, a maioria, e é possível extrair facilmente da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* uma suite (ou outro género) puramente orquestral sem que isso prejudique a música resultante, que funciona perfeitamente em situação de concerto⁴¹⁴.

Nesse aspecto, a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* tem afinidades com o cinema, como assinalámos, mas também com o bailado, género dramático (até meados do século XX ainda baseado numa história na grande maioria dos casos) que costuma ter duas versões, a completa, destinada a ser dançada, na qual existem redundâncias, pontes não essenciais e outros elementos fulcrais para o espectáculo, e uma versão destinada a ser ouvida em concerto, normalmente uma suite de danças⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Aliás, extraímos já da obra uma pequena abertura para quinteto de metais, e tencionamos no futuro extrair uma suite de maiores dimensões, eventualmente reorquestrada, para orquestra clássica ou sinfónica.

⁴¹⁵ Poucos bailados, dos muitos que se escreveram entre meados do século XIX e meados do século XX, e ainda alguns de hoje em dia (*Caroline Mathilde*, 1991, de Sir Peter Maxwell Davies), não possuem a respectiva suite, sendo já, na versão balética, baseados em grupos de números de dança mais ou menos independentes. As quase que duas únicas excepções são conhecidas, e são ambas devidas a Stravinsky: *A Sagração da Primavera* (1913), e *As Bodas* (1917-1923). Embora estes dois bailados sejam números encadeados de danças, estas não são independentes umas das outras, quer pelo carácter da música quer pela duração e forma de cada

Não obstante alguns compositores continuarem a escrever bailados que no fundo são suites de danças, tal não implica necessariamente que a dramaturgia sinfónica esteja ausente, o que acontecia no século XIX, em Delibes ou Tchaikovsky, compositores que, embora já apontando na direcção do bailado moderno, ainda escreviam estes sem a coesão necessária ao concerto, dependendo muitas das secções da estrutura coreográfica. Stravinsky, mesmo nos seus bailados neoclássicos mais tradicionais, como *Jeux de Cartes* (1936), exige que este seja tocado em concerto sem alterações, afirmando inequivocamente o carácter sinfónico da peça, carácter que não impede também a sua eficácia coreográfica⁴¹⁶.

Nos dois exemplos seguintes (74-75) ilustraremos dois momentos nos quais a música já é, ao contrário dos exemplos precedentes, uma estrutura independente do texto no sentido em que, mantendo a sua função ilustrativa e adequando-se ao que é dito pelo narrador, possui uma complexidade, riqueza e coesão formal que a tornam passível de ser ouvida sem o texto. Os exemplos ilustram também dois tipos de relação do texto com a música que surgem na peça: o primeiro exemplo provém de uma secção no qual o texto é dito de uma só vez enquanto a música decorre de uma forma mais homogénea, sem grandes cortes nem transições abruptas, enquanto o segundo, mantendo embora a coesão sinfónica que já referimos, é mais ilustrativo no sentido em que pequenas frases rapidamente ditas pelo narrador despoletam reacções e respostas rápidas da música, que muda abruptamente de ambiência.

A coesão é dada pelo manejo dos intervalos e da harmonia, entre outros parâmetros, processos que serão com apresentados em pormenor nos capítulos dedicados à análise da música:

número, e não existem redundâncias. Além disso, e mais não fosse, a maioria dos bailados possui suites porque são demasiado longos para serem tocados em concerto na versão original, o que não é o caso dos bailados citados de Stravinsky, que duram apenas 30' e 20' respectivamente.

⁴¹⁶ A este respeito, leia-se o que Stravinsky responde a Ansermet quando este propõe cortes na versão de concerto de *Jeux de Cartes* (trecho citado em *Os Testamentos Traídos*, de Milan Kundera): “Não há qualquer razão para se fazerem esses cortes no *Jogo de Cartas* tocado no concerto [...] As peças deste género são sequências de danças cuja forma é rigorosamente sinfónica e que não reclamam que se dê ao público qualquer explicação, porque não há nelas elementos descritivos, ilustrando a acção cénica, que possam entravar a evolução sinfónica dos trechos que se seguem.” (Kundera, 1994: 222-223). Repare-se que Stravinsky reconhece que é possível que considerações descritivas podem entrar em conflito com considerações de ordem sinfónica (isto é, do ponto de vista da música – sem a coreografia –, considerações puramente *formais*)

Exemplo 74. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº24 a 25:

24 - Em busca de conselho ♩ = 140
tempo di tarantella *crescendo . . .*

270 **G.P.**

FL. / Fl.
 Ob. / Cor. I.
 Cl. Mi ♯ / Cl. Lá / Cl. B.
 Fag. / C.fag.
 Trp.
 Tpt.
 Tbn.
 Tb.
 Perc. I.
 Perc. II.
 Perc. III.
 Hp.
 Pno. Cél. Sint.
 Narr.

Enquanto isto se passava, já Zorbas corria para o "Baloço", o restaurante italiano do porto.

24 - Em busca de conselho ♩ = 140
tempo di tarantella *crescendo . . .*

G.P.

Vln. I.
 Vln. II.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

399

283 *f* *flut* *crescendo . . .* *FESTIVO!*

FL /
Fl.

Ob. /
Cor. I.

Cl. Mi ♭ /
Cl. La /
Cl. B.

Fag. /
Cfag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narr.

glockenspiel

motor off, fans closed

crótalos

vinos

[D C♯ B♭ / E F♯ G♯ A]

archi in rilievo

archi in rilievo

archi in rilievo

archi in rilievo

crescendo . . . *FESTIVO!*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

401

294

25

FL. /
Flt.

Ob. /
Cor. I.

Cl. Mi ♯ /
Cl. Lá /
Cl. B.

Fag. /
Clag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narr.

Pouco depois apareceu Secretário:
- "Temos muita pena, estamos cheios. Se não marcou mesa não podemos atendê-lo!".
- "Preciso de mair com Coronello, é urgente!", miou Zorbas, e dirigiu-se à adega, onde estava Coronello.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

No exemplo acima (74) pudemos constatar a fluência musical das secções 24 e 25, fluência que é independente do texto, embora a música tenha algo que ver com este, como é natural⁴¹⁷. Neste caso, a referência ao restaurante italiano e a *Colonello*, também italiano (ou dando-se ares disso) traduzem-se numa dança específica, uma tarantela, dança tipicamente italiana, e uma rança rápida, uma vez que *Zorbas* corre para o “Baloíço” em busca de *Colonello*. No entanto, quem desconhecer o texto pode perfeitamente ouvir o trecho e sentir a lógica musical deste, que é fundamentalmente a de uma dança rápida de carácter popular, que tem princípio meio e fim através da elaboração textural dos motivos iniciais e do ritmo associado à tarantela. Esta longa secção estende-se do nº 24 ao 26, e isolada do texto, numa versão de concerto, seria um número intitulado “Tarantela“, no qual não há a mínima necessidade de fazerem cortes, transições ou alterações de qualquer outro tipo. Fazemos nossas as palavras de resposta de Stravinsky a Ansermet, no que toca à maioria das secções da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*: “[...] não há nelas elementos descritivos, ilustrando a acção cénica, que possam entravar a evolução sinfónica dos trechos que se seguem.” (Kundera, 1994: 222-223)

O exemplo que se segue, exemplo 75, é mais complexo, e existe maior ambiguidade entre o que é pensamento sinfónico e função descritiva. Porém, como já se afirmou, o primeiro está salvaguardado por elementos musicais cuja lógica é mantida. O que se realça mais, para o ouvinte, é a irregularidade da ambiência geral (a textura), que sofre mudanças abruptas de acordo com o sentido literal do texto, que é dito através de excertos curtos que se vão sucedendo rapidamente, criando uma forma em mosaico cuja possibilidade de coesão repousa quase unicamente no controlo intervalar.

A maior parte do conto faz pois suceder estes três tipos de texturas definidas pela relação entre texto e música, sendo o domínio dado às grandes secções independentes do texto e cuja narrativa é feita em planos mais longos que possibilitam à música espalhar-se mais e fazer-se ouvir, porque uma das

⁴¹⁷ Convirá aqui relembrar José Maria Pedrosa Cardoso, que em *Música e Melodrama: uma necessidade estética* afirma o seguinte: “Para quem sabe Grego, pelo menos, há redundância no título deste trabalho. Música e Melos têm uma relação umbilical: se aquela é vista como a arte por excelência das Musas, a segunda não é mais que uma linha estrutural da Música, a que distingue a curva desenhada em torno de uma sucessão de sons de altura diferente. Falar de música a propósito de melodrama não pode ser mais que explicitar algo que já lá estava. Efectivamente, e não só a partir do étimo, é impróprio e incompleto o discurso sobre Melodrama que não prevê, tangencialmente embora, a promiscuidade do som com a palavra na história do melodrama, qualquer que seja o domínio em que é apregoado.” (Cardoso, 2009: 1)

questões que se levanta sempre nesta obra é a *audibilidade* ou *inaudibilidade* da música, independentemente de esta possuir ou não um carácter sinfónico.

Quanto mais excertos de texto houver e mais rápida a sucessão destes, mais a música tem de lutar pelo espaço acústico contra uma voz amplificada, mesmo se tem qualidades suficientes para resistir sozinha ao escrutínio dos ouvintes, porque a questão coloca-se aqui não em termos de independência artística mas de pura audibilidade, e esse problema foi equacionado ao longo da composição efectiva da obra, tentando-se encontrar um equilíbrio entre este tipo de secções e as secções nas quais a música tem mais espaço de manobra, quer por não existir narrativa naquele momento, quer por esta ser dita de uma só vez, possibilitando à música encarregar-se em seguida da exploração do conteúdo do texto sem grandes interrupções ou sobreposições de frases.

A maior parte dos contos musicais tradicionais alternam texto e música, salvaguardando assim quer a compreensão plena daquele quer a audibilidade plena desta, apenas aqui e ali sobrepondo pequenas frases ou palavras isoladas ao discurso musical. É assim que funciona *Pedro e o Lobo*, ou *L'Histoire de Babar le petit éléphant*, e é assim que funciona o segundo conto que escrevemos, *Os Gnomos de Gnu* (2009, estreado em 2010). Esta solução é a mais imediata e a que produz resultados mais eficazes, não necessitando, entre outras vantagens, de um narrador versado na leitura de partituras, o que a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* claramente requer.

Porém, e tendo sido feitas cinco récitas deste conto, numa das quais (por falta de meios de amplificação da voz) foi impossível executá-la tal como escrita, tendo a narrativa na sua grande maioria sido aglutinado em grandes tiradas, após o que a música seguia durante bastante tempo sem texto algum, chegámos à conclusão, depois de experimentarmos ambas as hipóteses⁴¹⁸, que a versão original, na qual o texto interage com a música de forma por vezes quase inextrincável é, do nosso ponto de vista, mais interessante e original e, para um público de crianças e jovens, mais apelativa, como foi demonstrado pelas reacções desse tipo de público durante as diversas apresentações. Não existiu problema algum com a compreensão do texto, e os poucos problemas de

⁴¹⁸ E tendo tido ainda a possibilidade de ouvir a pequena peça (um único andamento de 7') que retirámos da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* e que demonstrou que a maior parte do material musical do conto podia ser usado sem texto e sem alterações de maior noutros contextos puramente instrumentais ou orquestrais.

equilíbrio detectados deveram-se a dois factores, ambos facilmente corrigíveis⁴¹⁹:

⁴¹⁹ O narrador da estreia não sabia ler música e dependia do maestro para todas as entradas, o que, nas secções onde o ritmo é quase alucinante e narrador e orquestra estão em constante e rápida alternância, locais onde a sincronia tem de ser perfeita tal como está indicado na partitura, provocou alguns problemas. Bastava o narrador entrar 1 ou 2 segundos mais tarde ou mais cedo para ser absorvido por uma dinâmica mais forte e para algumas palavras correrem o risco de se perderem. Felizmente, graças a uma excelente amplificação montada pela equipa técnica do Teatro Sá de Miranda, esse problema foi ainda assim minimizado. O outro problema, entretanto corrigido, foi um excesso de texto mesmo na versão reduzida, que teve ainda de ser mais encurtada até chegar à versão final, que é mais concisa do que a versão gravada em DVD durante as récitas, uma vez que a gravação foi feita nesse dia, e as alterações foram, naturalmente, feitas depois de se verificar a maior ou menor eficácia de cada secção durante precisamente a estreia, não tendo havido ocasião, durante os ensaios, de se proceder a alterações (até porque a amplificação só ficou montada no dia da estreia).

Exemplo 75. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº15 a 17:

141 **15** *crescendo molto*

FL. /
Flt.

Ob. /
Cor. I.

Cl. Mi. /
Cl. La. /
Cl. B.

Fag. /
Cfag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I
slapstick + whip

Perc. II
bassoon whistle

Perc. III
cassa clara
c. bomboles

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narr.
sirene

15 *crescendo molto*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

407

152

16 ♩ = 52

FL. /
Flt.

Ob. /
Cor. I.

Cl. Mi. /
Cl. I. & /
Cl. B.

Fag. /
Clag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narr.

16 ♩ = 52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

"whoop" arm. gliss.

solo

mf

celesta

arm. gliss. sul D e A

arm. gliss. sul G

10b. Ch. - F. -

155

FL. /
Fl.

Ob. /
Cor. I.

Cl. Mi. /
Cl. Lá /
Cl. B.

Fag. /
Cfag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

contrafagote

gong (Bb)

lv.

mf

mp

Com a cabeça dentro de água, Kingah não ouviu o aviso, e quando deu conta viu-se de repente sozinha no oceano.

410

411

17 *crescendo sempre al ffff*

FL I
Flt.

Ob. /
Cor. I.

Cl. Mi ♭ /
Cl. Lá /
Cl. B.

Fag. /
Cfag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narr.

17 *crescendo sempre al ffff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A ilação que retiramos, quer do processo de redução / adaptação da novela de Luis Sepúlveda, quer da colocação deste em relação com a música, relação que é possível de várias maneiras diferentes, cada uma com a sua especificidade, consistiu fundamentalmente em compreender que é extremamente difícil, sem a prova de fogo do concerto em condições ideais, prever se toda a colocação de texto irá funcionar ou não, principalmente nas secções onde essa alternância é mais constante e rápida. A necessidade de reduzir ainda mais o texto original acabou felizmente por resultar numa relação texto / música mais equilibrada, uma relação na qual a música não fica subordinada, sem deixar por isso de realçar que se trata de uma obra que parte de um texto, o qual tem de ser entendido e não afogado pela orquestra.

O equilíbrio entre estes dois elementos, cada um deles fundamental, e cada um deles rico em informação a vários níveis, provou ser possível mas delicado, e a exigência de uma boa amplificação⁴²⁰ e de um narrador sabedor de música e capaz de ler uma partitura ultrapassou a etapa da mera sugestão para passar a ser uma exigência técnica fundamental⁴²¹.

A relação da música com o narrador na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* é uma relação quase cinematográfica, que se podia imaginar quase como uma banda sonora, com a diferença técnica de que a sincronização é feita em tempo real e não fixada por um computador que mistura diálogos, sonoplastia geral e banda sonora em estúdio, e este aspecto da obra, longe de afastar do conceito melodramático que está na base deste tipo de obras, aproxima-a do género melodramático na sua vertente mais amplas e actual, à luz dos 250 anos que passaram desde que Rousseau interveio na definição do termo:

“Falaremos aqui, antes de mais, de melodramas, isto é, das possibilidades de se predicar desta maneira em frentes distintas da humana diversão. Depois, e naturalmente, tentaremos seguir o som musical que está por detrás dos primeiros e, implicitamente, de todos os melodramas, seja no campo literário, seja no cinemático.” (Cardoso, 2009: 1)

⁴²⁰ Embora a amplificação, hoje em dia, mesmo para peças como *Pedro e o Lobo*, que quase não sobrepõe texto e música, seja um lugar-comum e uma necessidade, mesmo em teatros pequenos, de modo a que as palavras sejam perfeitamente audíveis.

⁴²¹ A única hipótese de o narrador não saber música e ainda assim conseguir sincronizar perfeitamente o texto com a música, mormente nas secções mais complicadas, é haver um suficiente número de ensaios, que permita a este decorar a música e saber de cor onde deve ou não entrar, uma vez que não pode ficar completamente do maestro para esse efeito.

O campo cinemático, o campo do movimento é também o da música, arte do tempo por excelência, juntamente com o cinema, sua arte irmã no que toca ao controlo desse mesmo tempo e à forma como recebemos a informação enquanto espectadores / ouvintes. E é também uma arte global na qual a música, esteio importantíssimo, é tantas vezes relegada para um plano subalterno, quer pelo realizador, quer pelos críticos, sendo raras as vezes em que é colocada ao mesmo nível de importância dos restantes elementos do filme. Cardoso acusa o toque e reafirma uma posição de diálogo entre palavra e música contra aqueles que não compreendem a profunda relação que sempre houve entre as duas, e contra os artistas demasiado “ciumentos das suas artes”:

“Não é possível falar de melodrama e alimentar a surdez daqueles que não percebem a presença ou o contributo da música em toda a estética melodramática. A diversidade marca ainda a presença do melodrama no oceano da música, onde é também necessário afinar signos e significados. Não se pretende aqui expor toda a problemática criada ao longo dos tempos em volta do compromisso estético músico-teatral. Há mundos julgados completos no campo da ópera, como do teatro: felizmente nenhum deles pode prescindir do outro, embora frequentemente apareçam de ambos os lados artistas ciumentos das suas artes.”⁴²² (Cardoso, 2009: 1)

A palavra é, no entanto, o ponto de partida do conto musical, e Sepúlveda dá aos gatos a capacidade pós-Babélica de falarem a língua dos humanos, sendo através da palavra que a ajuda é conseguida por duas vezes (*Zorbas* dirige-se ao Poeta, e este recita parte de um poema que faz com que o gato compreenda o que há a fazer para que *Afortunada* consiga voar). Esta confiança no poder do Verbo é, num escritor tão afastado de religiões ou fenómenos espirituais associados, mormente da confissão católica imperante no Chile de Pinochet e ainda hoje, surpreendentemente bíblica. Para além do significado da torre da igreja, da subida das escadas desta em direcção a alto, e deste, ao voo, que sobe ainda mais alto, a capacidade da fala comum, ecoando o mito de Babel, e o poder do Verbo, introduzem na novela não certamente uma crença oculta do escritor, mas uma ancoragem subtil no paradigma religioso da cultura que o viu nascer.

⁴²² Não é por acaso que tantos compositores no século XX escreveram eles próprios os libretos das suas óperas, evitando assim comprometer demasiado quer a sua música quer a sua estética. Porém, esse trabalho não se destinou a obter supremacia da música sobre o texto, mas antes a encontrar uma forma mais pessoal de interligar eficazmente os dois elementos numa época em que a linguagem musical já tinha há muito deixado de ser uma linguagem franca, comum a todos os compositores. E sabemos que tanto Mozart como Beethoven (para já não falar de Verdi e de Wagner, que foi um dos primeiros a escrever os seus próprios libretos) intervieram bastante na feitura dos libretos, discutindo e exigindo mudanças específicas aos escritores / libretistas com quem colaboravam.

O uso da língua é, aliás, crucial para *Afortunada*, é mesmo uma questão de vida ou de morte (se não voar, a gaivotinha pouco futuro terá). George Steiner coloca a questão magistralmente ao analisar o papel da linguagem na construção da *esperança* como factor que nos impele a viver apesar de tudo⁴²³.

Um apontamento brechtiano.

A associação de texto e música, seja no género melodramático, no qual o conto musical se insere, seja na variante da música de cena ou noutra qualquer, é, como vimos, objecto de discussão sobre o peso e o papel relativos de cada um no contexto global da obra artística. No caso do conto musical, nomeadamente quando se trata, como na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, de uma peça musical escrita sobre um texto que, para além das inegáveis qualidades estéticas, contém em si várias linhas ideológicas que são exploradas e se interligam de forma bastante coesa, esta questão coloca-se naturalmente.

Se chamamos Brecht à liça fazemo-lo não só por causa da importância do dramaturgo alemão na problematização desta questão no século XX, mas também pela ligação deste à arte empenhada, social ou politicamente, ou ambas, arte e objectivos que são analisados e questionados nesta dissertação. A maior parte dos cultores de música infantil, didáctica, ou simplesmente de música para amadores e de música dita para as “massas”, no fundo variantes da mesma atitude de consciência comunitária do artista no seio da sociedade em que se insere (sem que necessariamente as obras tenham de reflectir posições políticas ou mesmo sociais específicas embora muitas o façam), estiveram de algum modo ligados a movimentos políticos, correntes ideológicas, ou mesmo a regimes, democráticos ou totalitários, que apostaram fortemente no controlo da cultura, ou na sugestão de linhas específicas para o caminho ideal desta, para

⁴²³ A nossa condição biossomatica é fundamentalmente limitada e interrompida pela extinção pessoal. [...] O recém-nascido já tem idade para morrer (Montaigne). [...] Em que se fundam então as nossas esperanças persistentes, os nossos planos para o futuro, os nossos sonhos e utopias, públicos e privados? [...] Acredito que esta libertação dos constrangimentos físicos, da parede branca da nossa própria morte e de uma aparente eternidade de desilusões pessoais e colectivas, é crucialmente linguística. Bio-socialmente somos de facto mamíferos de curto prazo, votados à extinção, como todas as outras espécies. Mas nós somos animais de *linguagem*, e é este atributo que, mais do que qualquer outro, faz com que o nosso estado efémero seja suportável e profícuo. [...] É por sermos capazes de contar histórias, sejam elas fictícias ou matemático-cosmológicas, sobre um universo criado há biliões de anos; é por sermos capazes de, como já referi, discutir e conceber a manhã de segunda-feira depois da nossa cremação; é por os nossos “se” (“Se eu ganhasse a lotaria”, “Se Schubert tivesse atingido a maturidade”, “Se encontrarem uma vacina para a sida”) serem capazes de, a seu bel-prazer, negarem, reconstruírem e alterarem o passado, o presente e o futuro, delineando *de outro modo* os determinantes da realidade pragmática.” (Steiner, 2009: 105-106)

atingirem mais facilmente os seus fins políticos. Entre os mais notórios regimes e ideologias que fizeram uso da música associada a textos no século XX, nomeadamente de música para as massas ou para crianças, foram os governos fascistas e suas variantes (nazismo, corporativismo, etc.), e os governos socialistas, representados pela URSS e pelos seus países satélite.

Brecht é assim triplamente importante, não só porque trata o tema da relação texto-música do ponto de vista do dramaturgo de relevância seminal e original, talvez o mais influente de todos os dramaturgos modernos, mas porque o seu teatro é, ainda hoje, o modelo universal do teatro politicamente empenhado (neste caso a uma ideologia marxista), e porque o próprio Brecht era, à sua maneira rígida e personalidade absorvente, músico, embora amador, o que o coloca, não obstante o amadorismo, directamente dentro da problemática em questão.

Em *The Cambridge Companion to Brecht*, Kowalke⁴²⁴ cita várias declarações de Brecht incluídas no volume *Brecht on Theatre* (1964, London: Methuen) que sintetizam a desconfiança do dramaturgo não só em relação aos músicos em geral mas também à música e à capacidade desta de “intoxicar” os ouvintes e torná-los acríticos:

“A single glance at the audiences who attend concerts is enough to show how impossible it is to make any political or philosophical use of music that produces such effects. We see entire rows of human beings transported into a peculiar state of intoxication, wholly passive, self-absorbed, and according to all appearances, doped. Their gapes and stares signal that these people are irresolutely, helplessly, at the mercy of unchecked emotional urges... Such music has nothing but purely culinary ambitions left.” (Kowalke, 1994: 89)

Segundo Kowalke, para além do tipo de música que Brecht repudiava⁴²⁵ e do efeito que esta provocava nos espectadores, Brecht

“[...] distrusted musicians in general, he said because they tended to view texts as «series of words which are there to give them the opportunity to enjoy themselves»”. (ibid.: 220)

Este comentário é, do nosso ponto de vista, injusto para os maiores compositores, nomeadamente para alguns daqueles que com Brecht colaboraram, como Hindemith ou Weill, compositores que sempre pugnaram

⁴²⁴ No capítulo 16 desse livro, *Brecht and music: theory and practice* (218-234)

⁴²⁵ Com comentários e vocabulário que lembram os de Cocteau em *Le Coq et l'Arlequin* (1918), panfleto que fez mais do que outra coisa qualquer pela nova objectividade (logo, distanciamento) neoclássica e jazzística de Stravinsky e *Les Six*, contra a “intoxicação” da música alemã, particularmente a de Wagner.

pela qualidade literária dos seus libretos. Porém, as verdadeiras razões de Brecht para este azedume para com os músicos encontram-se mais adiante, num desabafo de Kurt Weill a um amigo em 1929, que Kowalke cita no seguimento de uma reflexão sobre a relação de Brecht com a noção de “obra de arte total” wagneriana (*Gesamtkunstwerk*). Afirma Kowalke:

“[...] Brecht tried to avoid the detested muddle of the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*, where the various constituents are fused and consequently degraded. He hoped to bypass altogether what he called «the great struggle for supremacy between words, music, and production - which always brings up the question “which is the pretext for what?»: is the music the pretext for the events on stage, or are these the pretext for the music?” (ibid.: 37)

Como Kowalke então oportunamente cita, Weill sabe perfeitamente o porquê destes dilemas brechtianos, e esta declaração do compositor alemão leva-nos directamente para a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* e para a sua relação com o texto, a qual, reconhecendo a supremacia da música, procura no entanto a qualidade literária do texto por um lado, e por outro, a fusão equilibrada entre ambos, mais no sentido wagneriano de “arte total” (que no fundo a nova arte do cinema – o que diria Wagner se a tivesse conhecido⁴²⁶? – veio proporcionar ao fundir inextrincavelmente imagem em movimento, som, música, diálogo, etc.). Weill diz o seguinte:

“Music has more impact than words. Brecht knows it and he knows that I know. But we never talk about it. If it came out in the open, we couldn’t work with each other any more. Brecht asks for complete submission. He doesn’t get it from me, but he knows that I’m good and that I understand him artistically, so he pretends that I’m utterly under his spell. I don’t have to do anything to create that impression. He does it all himself.” (ibid.: 225)

Brecht nunca percebeu (ou nunca quis perceber, ou sabia, mas fingiu não saber) o sucesso extraordinário, constante e duradouro, da *Ópera dos Três Vinténs* (1928), ainda hoje a obra mais popular da sua colaboração com Weill e deste como compositor.

⁴²⁶ Berg reconheceu as potencialidades do cinema na ópera, como complemento a toda uma dramaturgia lírica, e embora afastado radicalmente das concepções de Wagner no *Wozzeck*, que faz substituir por ideias retiradas do cinema (como a técnica da montagem) alicerçadas numa linguagem musical tornada coesa através de formas e géneros que actuam subterraneamente, na ópera *Lulu* como que ensaia uma síntese das possibilidades operáticas do seu tempo (incluindo Wagner), sendo o ponto de não retorno dessa ópera o pequeno filme que Berg pretendeu inserir exactamente a meio (a segunda parte da música que o acompanha é uma versão retrógada de si mesma). Esta tendência inovadora para o espectáculo multimédia de hoje estava, claro, a anos-luz do distanciamento exigido por Brecht na forma que este entendia como sendo a única possível, uma vez que a crueza do libreto de Berg dá as mãos a uma opulência musical extraordinária e hiper-romântica que, não obstante essa crueza, é extraordinariamente envolvente, ficando assim no pólo oposto das músicas “distanciadas” mas anódinas que tanto Eisler como Dessau (em particular este último) forneceram ao dramaturgo.

Em 1933 chegou a responder a si próprio, numa entrevista por si conduzida:

“What, in your opinion, accounted for the success of *The Threepenny Opera*? I’m afraid it was everything that didn’t matter to me: the romantic plot, the love story, the music.” (ibid.: 229)

Como Weill refere, o sucesso da ópera deveu-se claramente à extraordinária música de Weill, que mistura sabiamente elementos próprios, com algum tipo de jazz dos anos 20, técnicas Stravinskianas e neoclássicas (Hindemith), e, *last but not the least*, com elementos estilísticos e estéticos das *Arbeiterlieder* que Weill usará ainda em obras de concerto, como a 2ª *Sinfonia* de 1933. Mesmo o que Brecht inclui para além da música na lista de elementos desprezáveis, elementos como a história de amor e o enredo romântico estão subordinados à música de Weill, que teve igual sucesso quer fora da forma dramatúrgica original (as canções são frequentemente cantadas avulso), quer mesmo *despojadas do próprio texto*⁴²⁷, uma situação claramente insustentável para os conceitos teatrais de Brecht.

Porém, e como Kowalke nota no final do seu artigo, conclusão que vai ao encontro da nossa própria atitude face ao texto de Sepúlveda e a todos os outros que colocamos em música, o fanatismo de Brecht no que toca à música só deu origem a que as colaborações com os melhores músicos da sua época, Weill e Hindemith, fossem curtas e pouco produtivas em relação ao que se poderia ter atingido, e as colaborações mais extensas, com Eisler e Dessau, só produziram músicas anódinas, completamente submissas a textos que acabam por não servir, uma vez que, como muito justamente nota Kowalke, hoje em dia é prática comum ignorá-las em detrimento de outras mais recentes.

⁴²⁷ Para além dos inúmeros arranjos mais ou menos autorizados, o próprio Weill arranjou vários números em suites instrumentais, que são ainda hoje muito tocadas.

Ora, tal não acontece com as obras que Brecht escreveu com Kurt Weill, obras cuja substituição da música por outra qualquer seria impensável, precisamente porque:

“The enforced orthodoxy of prevailing «brechtian» performance practice has diminished the poet as much as «his» composers, for Brecht’s inimitable voice is never truer, more telling or more powerful than when competing for cohabitation with worthy music sung by performers capable of meeting the particular challenges it presents. Only when the wide range of music associated with Brecht has been performed and recorded accurately will it be possible to «prove the pudding»⁴²⁸, to test theory against practice and assess fairly the full impact of Brecht’s contradictory musical impulses and ideas.” (ibid.: 232)

Embora estejamos inteiramente de acordo com Weill no que respeita à ideia que a música causa maior impacto no ouvinte no contexto de uma obra que junta texto e música, a não ser que o compositor deliberadamente emular as palavras em detrimento dos sons, a nossa posição como compositor de qualquer obra que se apoie num texto não é, nem a competição sem sentido nem o mero divertimento que vê as palavras como mero pretexto para escrever música, atitude tão temida por Brecht e afinal tão rara na história da música, mas antes a ideia que texto, música e outros eventuais elementos (cénicos, figurativos, etc.) postos conjuntamente em movimento ao conceber uma obra de cariz melodramático como é a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* devem formar uma unidade indissolúvel que absorva o espectador para o sentido global do espectáculo, sem no entanto prescindir do elemento autocrítico e distanciamento possíveis numa obra que se pretende, até certo ponto, “didáctica”, mas também sem a tornar num exemplo das *Lehrstücke* de Brecht, esse teatro épico distanciado que vê na música, tal como a Igreja Católica via nas composições polifónicas, um potencial perigo para a compreensibilidade e poder total da palavra, veículo de transmissão da ideologia subjacente às peças.

E embora Brecht tenha abandonado em parte este conceito na última fase da sua vida, continuou sempre suspeito do poder único da música em “intoxicar” as audiências. E como poderá alguém contradizer a existência real deste poder, único entre as artes⁴²⁹?

⁴²⁸ Esta expressão é parte do aforismo favorito de Brecht “A prova do pudim consiste em comê-lo.” (Kowalke, 1994: 250)

⁴²⁹ Brecht, Cocteau e muitos outros tiveram, do nosso ponto de vista, razão em temer Wagner. Que outra obra em toda a história da música possuiu o poder hipnótico de *Tristão*?

5. A música da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

5.1 Características do ensemble e uso de meios não tradicionais de produção de som.

A escolha de uma determinada instrumentação no campo da música erudita pode ter origem em diversos factores, dependendo do contexto em que a obra foi escrita. Encontramos assim a escolha subjectiva do compositor, independente de qualquer outra condicionante que não o interesse artístico (pontual ou continuado), numa determinada formação, como, por exemplo, os múltiplos quartetos de cordas em Haydn e Beethoven, ou determinada pelo gosto de experimentar e inovar, como em Stravinsky ou Schoenberg.

1. Escolha originada pela prática comum (nomeadamente o Renascimento e os inícios do século XIX), que popularizou formas e géneros mais ou menos rígidos, e instrumentos e agrupamentos favoritos, como a Missa coral, a Suite para cravo, a Sonata para piano, o Quarteto de Cordas, o Trio com Piano, a Sinfonia para orquestra, o Concerto para solista e orquestra, etc.
2. Escolha originada por alguma utilidade ou propósito específicos que não apenas o mero interesse em determinada formação instrumental, como por exemplo nos concertos para piano de Mozart, em geral escritos por necessidades económicas, nas obras para piano ou violino de Liszt e Paganini, destinadas a valorizar e promover os autores enquanto concertistas, nas peças para coros amadores de Fernando Lopes-Graça, cujo propósito era, para além de promover a música tradicional portuguesa, usar um meio amplo que lhe permitia fazer ouvir a sua música mais vez, numa altura de perseguição política, nas peças corais soviéticas, destinadas a fazer passar mensagens específicas através dos textos, ou nas necessidades de um grupo existente que necessita de repertório.

3. Escolha depende do compositor mas é deixada ao critério de uma entidade ou grupo que encomenda a obra, quer em parte (deixando alguns elementos ao critério do compositor, como - por exemplo - as percussões ou as dobragens), quer na totalidade (contexto mais raro, mas ainda assim possível).

A escolha da instrumentação da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* resultou das condições ligadas à encomenda da Academia de Música de Viana do Castelo. A própria entidade fez uma escolha específica que se baseou na formação regular do grupo residente, o FAM Ensemble, para o qual são regularmente encomendadas obras⁴³⁰. Este grupo baseia-se, à imagem de outros “ensembles” do género, numa mini-orquestra de solistas, cujo modelo pode ser encontrado na *Kammersymphonie (Sinfonia de Câmara nº1)*, opus 9 (1906), de Arnold Schoenberg. A novidade da formação imaginada pelo compositor austríaco consistiu em reduzir os naipes da grande orquestra sinfónica em voga na altura a solistas, nomeadamente as cordas, cujo balanço com os sopros é bastante precário⁴³¹. Esta obra espelha assim a revolta do compositor contra o gigantismo orquestral, embora outras razões (estéticas e práticas) tenham estado na origem da decisão⁴³².

Aliando a concisão da forma e a cada vez maior ambiguidade da harmonia e complexidade do contraponto à concisão, pureza e clareza tímbricas, Schoenberg decidiu-se por um “ensemble” de 15 músicos que mantinha os naipes orquestrais básicos (à excepção da percussão), madeiras, metais e cordas, embora deixando um peso notável nos sopros, nomeadamente nos clarinetes, tendência que já em Mahler (para só citar um nome) se verifica⁴³³:

⁴³⁰ O nome é abreviatura de “Fundação Átrio da Música”, a entidade jurídica na qual se baseia a AMVC.

⁴³¹ Seguindo o exemplo das sinfonias de Gustav Mahler e dos poemas-sinfónicos de Richard Strauss, o próprio Schoenberg contribuirá para o gigantismo prevalente na viragem do século com os seus *Gurrelieder* (1901-1911), para 5 solistas, narrador, 2 coros e orquestra, que exige o assombroso número de 25 madeiras, 26 metais, 1 celesta, 4 harpas, múltiplas percussões, e um número especificado mínimo de 84 cordas, o que dá um total de cerca de 150 músicos, sem contar com os solistas vocais e as centenas de coralistas necessários para contrabalançar eficazmente uma tal massa de executantes.

⁴³² Do ponto de vista prático, uma orquestra de 15 solistas podia mais facilmente resultar em execuções mais frequentes da obra, e a escolha de solistas podia proporcionar uma execução mais perfeita de uma música cada vez mais complexa, polifónica e “dissonante”. Do ponto de vista estético, a escolha do género “Sinfonia” foi, de certo modo, uma provocação, dado ser este o género orquestral mais tradicional e respeitado pelo mundo musical germânico, não obstante a proliferação de obras sinfónicas descritivas ou mais livres. Por outro lado, a escolha de timbres puros, ao invés das misturas complexas típicas do Romantismo, era uma tendência geral nos compositores mais avançados do tempo: Debussy e Stravinsky, por exemplo, seguirão essa via, na pintura já aberta pelos Impressionistas e mais tarde pelos *Cubistas e Fauvistas*.

⁴³³ E que, do outro lado do espectro estético, continuará na sua forma elefantina em *Le Sacre du Printemps*, de Igor Stravinsky (1913), obra na qual as cordas são limitadas a um papel quase subordinado, e a família dos clarinetes tem um papel preponderante.

Quadro 27: A “orquestra” em miniatura de Schoenberg, com 8 madeiras, 2 metais, e 5 cordas, prescindindo da percussão.

madeiras	metais	cordas
1 flauta (dobra piccolo) 1 oboé 1 corne inglês 1 clarinete em Mi b 1 clarinete em Si b 1 clarinete baixo 1 fagote 1 contrafagote	2 trompas	2 violinos 1 viola 1 violoncelo 1 contrabaixo

A decisão de Schoenberg de reduzir o efectivo instrumental para um grupo pequeno constituído apenas solistas levantou à época da estreia a indignação *moral* da crítica que, aproveitando as restantes novidades da obra (como a forma em quatro andamentos condensados num só e a harmonia pantonal), se insurgiu contra o que lhes parecia um sinal da decadência da sociedade altamente civilizada dessa Viena “fin-de-siècle” que ainda perdurará, não obstante os assaltos dos modernistas, até 1914. Assim, os quinze solistas a moverem-se em linhas individuais no contexto extremamente dissonante de uma polifonia já bastante livre foram, para as sensibilidades de 1907, algo similar ao egoísmo individualista que ameaçava corromper a frágil estrutura comunitária da sociedade, como não se coibiu de afirmar o crítico Camillo Horn:

“Pensez: Schoenberg et 15 instruments solo! Oh, quand ils sont libérés ! Chacun d’eux joue frénétiquement à part, sans s’occuper des autres.” (citado em Buch, 2006: 124)

A imagem da orquestra como símbolo de uma comunidade cujos esforços se dirigem para o mesmo objectivo (no contexto das leis do sistema tonal), na época das orquestras gigantes exigidas para interpretar Mahler, Bruckner, Strauss ou mesmo o Schoenberg dos *Gurrelieder*, dá as mãos a ideias morais que se baseiam, como sugere Buch, em equivalências musicais e políticas, nomeadamente do ponto de vista de autores conservadores como Schenker, criador de um sistema analítico baseado na hegemonia do sistema tonal precisamente na altura em que não só a denominada “práctica comum” já está comprometida há muito, como o próprio sistema se desagrega em favor das novas linguagens de Debussy, Stravinsky e Schoenberg:

“Or, pour des gens enclins à voir dans une orchestre l’image d’une communauté et convaincus, comme Schenker, de l’équivalence morale des systèmes normatifs musicaux et politiques, il était tentant d’en faire une image négative de la société : une dystopie. [...] Les bases mêmes de la société humaine sont alors en question : un monde où personne ne se soucierait de son voisin, voilà qui ressemble effectivement à une jungle ou un chaos.” (Buch, 2006: 129)

“Pour sa part, un critique ingénieux, Victor Lederer (1881-1944), qui devait mourir à Auschwitz, fit de la *Symphonie de chambre* l’image d’une société dégradée par l’individualisme libéral : «15 instruments solistes ? Chacun croit jouer solo et pourtant - qui dit la vérité ? Chaque citoyen est libre, est soliste... Et pourtant - que vaut cette liberté ?... C’est la liberté de l’arbitraire, pas celle de la justice... Elle conduit à la discorde des sons comme de l’esprit... Vois, cher public, cette symphonie est ton portrait...»” (ibid.: 143-144)

Não obstante estas objecções, a formação de 15 músicos solistas, devido também à enorme repercussão que esta e outras obras tiveram nos compositores da altura, tornar-se-á rapidamente no modelo de muitas outras obras até aos anos 60, e a partir daí também no modelo para os múltiplos “ensembles” semi-orquestrais que surgiram nessa década, tais como a London Sinfonietta, o Ensemble Intercontemporain, o Ensemble Modern, Le Nouvel Ensemble Moderne, entre outros, e incluindo o FAM Ensemble, para o qual a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* foi escrita⁴³⁴.

Foram pois muitos os compositores que compuseram obras para a sua própria versão deste modelo antes da década de 60, notavelmente as três óperas de câmara⁴³⁵ que Britten escreveu para 13 músicos (aligeirando consideravelmente a instrumentação ao retirar sopros, quer madeiras quer metais, e incluindo os restantes naipes e timbres da orquestra, como a harpa e a percussão⁴³⁶), e ainda mais os que a partir dessa década escreveram para os novos agrupamentos dedicados à música nova⁴³⁷, tendência que ainda hoje continua, inclusive em obras do autor desta dissertação⁴³⁸.

Dada a importância histórica deste modelo, e a proliferação do mesmo inclusive em Portugal, a AMVC tem feito encomendas destinadas ao FAM Ensemble, constituído por docentes (actuais e ex-docentes) da instituição,

⁴³⁴ Mencionamos o termo “semi-orquestral” porque a outra obra de Schoenberg tão influente quanto esta em termos de instrumentação, o *Pierrot Lunaire*, de 1912, para sexteto, foi o modelo para os pequenos grupos que se formaram também na década de 60 e 70, nomeadamente os célebres “Pierrot Players”, de Peter Maxwell-Davies e Harrison Birtwistle, mais tarde transformados em “The Fires of London” sob a exclusiva direcção artística de Davies.

⁴³⁵ *The Rape of Lucretia* (1946), *Albert Herring* (1947), *The Turn of the Screw* (1954).

⁴³⁶ 1 flauta, 1 oboé, 1 clarinete, 1 fagote, 1 trompa, 1 percussão, 1 harpa, 1 piano, 2 violinos, 1 viola, 1 violoncelo, 1 contrabaixo.

⁴³⁷ Em Portugal, nomeadamente, os grupos mais próximos deste modelo semi-orquestral só aparecerão em força em finais dos anos 90, como o Remix Ensemble (Porto), ou a Orchestrutópica (Lisboa), para além do já citado FAM Ensemble (Viana do Castelo), ou do Ensemble Contemporaneus (Évora). Os grupos portugueses pioneiros, o GMCL, o Grupo Música Nova, e a Oficina Musical eram mais pequenos ou mais heteróclitos nas suas formações de base, e dependiam mais de uma geometria variável conforme o contexto e o financiamento conseguido para este ou aquele concerto.

⁴³⁸ *Atlas’ Journey* (1998), *Concertino* (2001), *Tre Ritornelli* (2005), *Concerto para pequena Orquestra* (2008), *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* (2008) e *Os Gnomos de Gnu* (2009) de Sérgio Azevedo (1968), *Corrente* (1992) e *Engine* (1996) de Magnus Lindberg (1958), ou *Chamber Symphony* (1992) de John Adams (1947), para só citar alguns.

assegurando desse modo uma elevada qualidade de trabalho e também a exequibilidade do projecto. Como foi referido antes, o facto de a encomenda prever o FAM Ensemble não impediu alguns ajustamentos da nossa parte no que toca à constituição do “ensemble”, nomeadamente nos pontos que não afectavam a constituição de base, ou seja, as dobragens de instrumentos, e o número de percussões e percussionistas, dado ser este o naipe mais variável, não só dentro deste tipo de grupos como também na grande orquestra sinfónica.

Por um feliz acaso das circunstâncias, foi precisamente no naipe da percussão, ou seja, naquele que nos permitiu maior criatividade, que a peça, do ponto de vista do autor, resultou mais original e mais rica, tocando os 3 percussionistas um total de 62 instrumentos de entre um total absoluto de 40 diferentes instrumentos.

Quadro 28: Constituição do FAM Ensemble (16 executantes):

madeiras	metais	outros	percussão	cordas
1 flauta 1 oboé 1 clarinete 1 fagote	1 trompa 1 trompete 1 trombone 1 tuba	1 piano 1 harpa	1 percussionista	2 violinos 1 viola 1 violoncelo 1 contrabaixo

Esta configuração de instrumentos encontra-se pois a meio caminho entre os 15 músicos de Schoenberg em termos de quantidade, mas aproxima-se mais da versão de Britten em termos de equilíbrio e representatividade de todos os naves. Efectivamente, está mais próxima da nomenclatura das óperas de câmara do compositor britânico, à qual se juntam os restantes 3 metais, trompete, trombone e tuba.

A nossa intervenção, para além de aumentar o nº de percussionistas de 1 para 3 (e de escolher obviamente os instrumentos de percussão), dado que já previa a enorme importância que este naipe iria ter no decurso da obra, foi escolher as dobragens das madeiras. Para obter o máximo de possibilidades orquestrais, e por outras razões de que falarei em seguida, decidimos que todas as madeiras dobrariam outro instrumento, mais agudo ou mais grave, ou ainda ambas as hipóteses.

Assim, o naipe das madeiras ficou disposto da seguinte forma:

1 flauta (dobra piccolo)
1 oboé (dobra corne-ínglês)
1 clarinete em A (dobra clarinete Eb e clarinete baixo)
1 fagote (dobra contrafagote)

As dobragens escolhidas, para além de alargarem a tessitura para o agudo (piccolo) e para o grave (corne-ínglês, clarinete baixo e contrafagote), tiveram um papel importante na obra, uma vez que alguns instrumentos estão relacionados quer com personagens específicos (o clarinete baixo para *Zorbas*, o clarinete piccolo para os gatos do porto, etc.), quer com efeitos descritivos também ligados a determinados contextos de outros personagens (o corne-ínglês para os lamentos de *Kingah*, o piccolo para a gaivotinha *Afortunada* enquanto cria recém-nascida, por exemplo).

Também o pianista, tradicionalmente encarregue de tocar, em contexto orquestral, todos os teclados exigidos (excepto órgão de pedaleira, mais específico, ou eventualmente cravo), tem de tocar, para além do piano de cauda usual, um velho piano vertical desafinado, um teclado electrónico (sintetizador/sampler) e ainda celesta, esta uma dobragem tradicional a partir de Stravinsky e Ravel.

Foi porém no domínio da percussão, como já referimos, que as exigências ultrapassaram a prática comum, quer em número de instrumentos pedidos, quer no tipo de instrumentos, quer ainda pelo facto de que todos os restantes instrumentistas, incluindo aqueles que já tocavam outro instrumento (caso das madeiras e do pianista), tocarem também pequenas percussões não tradicionais, englobando neste termo brinquedos e objectos do dia-a-dia:

Quadro 29: Relação das percussões em *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

Percussão I	Percussão II	Percussão III
1 glockenspiel 1 marimba (5 oitavas) 1 lata dentro de um regador de metal 1 máquina de vento 1 chinês cymbal (suspensão) 3 chascas (2 tipos) 1 tubo harmónico 1 despertador mecânico (por cima do toy drum) 2 ching chok 1 flexatone 1 balão (suspensão, com algo afiado para o rebentar) 2 squeeze toys 1 slapstick agudo / 1 whip (chicote) grave 2 ching ching cymbals 1 apito de futebol (agudo, marca "Balilla") 1 gong afinado (Bb)	1 set de crótalos (2 oitavas: CC) 1 vibrafone 1 drum kit (bass drum, snare drum, 2 toms, Hi-hat, crash and ride cymbals) 2 latas de metal grandes / loiça e talheres de metal (as latas dentro de uma caixa larga de cartão para poderem ser abanadas e a loiça atirada) 1 musical saw (serrote) 2 squeeze toys 1 bosuns whistle (apito naval, ou um "bird call" semelhante) 2 balões azuis cheios (suspensão, com algo afiado para os rebentar) 1 toy rattle (= cegarrega de rodar = football ratchet) 1 monkey drum 1 "caxixi" shaker 1 train whistle 1 bola "shaker" de brincar 2 pratos (clash cymbals 15'' a 16'') 1 sarronca (ou "ronca", um tipo de cuica alentejana) 2 tubos de tempestade 1 conjunto de seixos (numa rede) 4 sleigh bells de brincar (agudos)	1 set de tubular bells (A2-F4) 2 chinês opera gongs ("pitch-decay cymbals": 1 ascendente 23'', e 1 descendente 33'') 1 snare drum / toy drum 2 tímboles 1 prato (pequeno ou médio) suspensão 1 tímpano (29'', extensão E-B) 1 ride cymbal grande (para colocar em cima do tímpano) c/ baquetas de vibrafone 3 latas pequenas (aguda, média, grave) 2 toy rattle (= cegarrega de rodar = football ratchet) 1 ocean drum (large) 2 squeeze toys 1 tubo de tempestade 1 glass chimes 1 pau de chuva

O elemento mais notável desta longa lista de instrumentos é o peso dado a instrumentos não tradicionais, desde instrumentos exóticos até instrumentos de brincar, para além de objectos do dia-a-dia que servem de fontes sonoras inauditas. Finalmente, as dobragens de pequenas percussões e outras fontes sonoras por parte dos restantes naipes formam um todo complexo:

Quadro 30: Instrumentos (excepto percussão) em *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

1 flauta (dobra piccolo) + 1 assobio de êmbolo (ou de pássaro) / 1 balão
1 oboé (dobra corne-inglês) + 1 harmónica de boca diatónica / 1 kazoo / 1 pau de chuva
1 clarinete em A (dobra clarinete piccolo em Eb e clarinete baixo) + 1 máscara de gato / 1 assobio de êmbolo (ou de pássaro) /
1 fagote (dobra contrafagote) + 2 squeeze toys / 2 caixas de ovos de plástico
1 trompa em F + 1 assobio de êmbolo / 1 balão
1 trompete em C + 1 assobio de êmbolo / 1 tubo de tempestade
1 trombone tenor + 1 assobio de êmbolo / 1 ocean drum (pequeno)
1 tuba + 1 assobio de êmbolo / 1 ocean drum (médio)
1 harpa + 2 rãs wood block/reco-reco (agudo e grave) / 2 squeeze toys / 1 toy saron peking (afinação slendro com 7 lâminas, A4-C#4-D4-E5-G#5-A5-C#6) / 1 saco plastificado de comida de gato.
1 piano (1 player) “Honky-tonk” (“old upright piano out-of-tune”, com a tampa de cima e a frontal superior retiradas) / celesta / sintetizador * (c/ <i>pitch bender wheel</i>) + 1 leitor de CD’s portátil ** /
2 squeeze toys / 2 caixinhas de música
2 violinos + 2x2 squeeze toys
1 viola + 2 squeeze toys
1 violoncelo + 2 squeeze toys
1 contrabaixo + 2 squeeze toys

Narrador + 1 concha grande do Pacífico / 1 leque / 1 squeeze toy / 1 sirene pequena (manual, tipo “air raid”)

Existiram fundamentalmente duas razões para uma tão vasta variedade de instrumentos e expansão dos recursos de um “ensemble” já de si semi-orquestral de 18 músicos. A primeira deveu-se a alguns dos objectivos pedagógicos das encomendas da AMVC relativas ao projecto “Música com Contos, Contos com Música”, e a segunda à própria história de Luís Sepúlveda. No que diz respeito aos objectivos pedagógicos do projecto, e no que concerne especificamente aos instrumentos (outros houve que explanaremos noutras secções desta dissertação⁴³⁹), foi intenção da AMVC mostrar os instrumentos às crianças, em especial aqueles que têm menor divulgação, uma vez que os alunos mais pequenos da AMVC serão também os espectadores das obras em alguns dos 5 concertos normalmente associados à estreia.

Para esse fim, o “ensemble” comporta todos os instrumentos básicos da orquestra, como já referimos, e até por vezes os seus visitantes mais raros, se bem que já tradicionais dentro da sua raridade, como o saxofone⁴⁴⁰. No seguimento desta política de divulgação dos instrumentos entre as crianças, decidimos que, para além da necessidade de incluir uma vasta gama de

⁴³⁹ Nomeadamente a qualidade intrinsecamente literária dos contos escolhidos para musicar, da responsabilidade dos compositores, para além do seu conteúdo ideológico “educativo” no melhor sentido da palavra.

⁴⁴⁰ O que aconteceu no conto seguinte que o autor deste trabalho escreveu também por encomenda da AMVC, *Os Gnomos de Gnu*, que, para além dos já usados na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* (mas com apenas 2 percussionistas ao invés de 3) inclui o saxofone e o sousafone (dobrado pelo tubista) a pedido expresso da AMVC.

instrumentos de percussão necessários a alguns aspectos ilustrativos da história, poderia ir ainda mais longe e mostrar às crianças – beneficiando ainda o conto musical pela extraordinária plêiade de sonoridades assim conseguidas – não só instrumentos de percussão exóticos ou raros, como o ching-chok e o tubo de tempestade, como também as possibilidades sonoras que objectos banais poderão ter, se usados de uma forma imaginativa e a serviço de uma ideia poética⁴⁴¹.

As decisões ligadas à própria história são mais complexas, não só devido à complexidade do conto de Sepúlveda como ao facto de termos introduzido na obra vários níveis de compreensão que a tornam num palimpsesto de referências simbólicas e outras.

O papel dos instrumentos compreende três funções principais:

1. Funções descritivas.

Como exemplo deste tipo de função poderemos dar o exemplo de instrumentos cuja sonoridade evoca um dos temas mais importantes do conto na sua vertente de manifesto ecologista: o Mar. O conjunto “quase gamelão” formado pelos paus de chuva, tubos de tempestade, chascas, seixos, ocean drums e máquina de vento é directamente evocativo do “ruído” do oceano, da água a bater nas rochas, das ondas a morrer na areia da praia, ou das tempestades em pleno mar alto. Outros há que possuem a mesma função, como a sirene de aviso (usada na peça exactamente como sirene de aviso), ou o apito naval (este usado para imitar certos sons de aves marinhas), ou ainda os brinquedos de apertar (“squeeze toys”) para imitar os chios das Ratazanas.

⁴⁴¹ Intenção que parece ter sido conseguida a julgar pelas reacções das crianças à obra. A curiosidade das crianças e as suas expressões sonoras e movimentos de atenção eram evidentes quando algum desses “instrumentos” (como a sirene de aviso ou os tubos de tempestade) eram usados com algum destaque.

2. Funções simbólicas.

As funções simbólicas são mais complexas e subjectivas, porém existem, mormente na percussão. O conto está eivado de manifestações de solidariedade pelo próximo, mesmo quando este próximo é aparentemente muito diferente, caso dos dois grupos de protagonistas, o gato *Zorbas*, e os gatos do porto em geral, e as gaivotas *Kingah* e *Afortunada*. Não só os gatos têm proveniências geográficas e “posições sociais” diversas (“*Colonello*” é supostamente italiano, *Bubulina* e *Zorbas* são gatos de casa, e não de rua), como as gaivotas que iniciam o conto provêm de muitos lugares e juntam-se sobre o Mar do Norte para a sua migração/encontro anual. O próprio porto de Hamburgo, não por ser de Hamburgo mas por ser um porto, logo lugar de chegada e partida, de encontro de muitas culturas, é um elemento importantíssimo no conto pois é nesse lugar de encontro, nesse “melting pot” de raças, tipos, géneros e famílias, das ratazanas aos gatos e às gaivotas, dos humanos crianças aos humanos adultos (o Poeta) e mais ainda, já velhos (Harry), que a maior parte do drama se desenrola. Nessa perspectiva, escolhemos uma grande diversidade de instrumentos, a maior parte dos quais (percussões) de origens étnicas muito afastadas. Existem instrumentos de origem Africana, Melanésia e Polinésia, da América do Sul, da Europa mediterrânica, da Ásia (China, Japão, etc.), a canção do CD é uma canção jazzística norte-americana e as gaivotas gravadas ao vivo no mesmo CD (que iniciam o conto) foram registadas numa praia francesa. Desse ponto de vista, a secção do Bazar de Harry é um microcosmos da obra inteira, um ponto Aleph⁴⁴² no qual tudo está contido, justaposto e sobreposto, ou, como diria Blake, “ver o Universo num grão de areia”⁴⁴³. Os níveis de contraste na peça estendem-se do estilo (do atonalismo ao modalismo e tonalismo, da música popular à de vanguarda, do jazz e do rock ao erudito, do pastiche aos ruídos da natureza) aos timbres, das referências geográficas às referências temporais (ecos de música barroca

⁴⁴² Referência ao conto de Jorge Luis Borges *O Aleph* (1949), incluído na colectânea do mesmo nome. Dele o escritor diria em 1970: “O que a eternidade é para o tempo, o aleph é para o espaço.”

⁴⁴³ William Blake (1751-1827): “To see a world in a grain of sand, and a heaven in a wild flower, hold infinity in the palm of your hand, and eternity in an hour.” (“Ver o Universo no grão de areia e o Paraíso numa flor; segurar o Infinito na palma de sua mão e compreender a Eternidade numa hora.”), os primeiros versos de *Auguries of Innocence* (1803).

e clássica contrapontados com música de outros períodos). Também o uso do jazz (na forma da música em si mas também na forma de uma instrumentação típica de “big band”, metais, clarinete, piano, percussão e contrabaixo), com as suas conotações ao sexo e à imagem da “femme fatale” dos “films noirs” da década de 30 e 40 servirá como símbolo da sensualidade felina de *Bubulina*, embora neste caso talvez possamos englobar este caso específico também (ou) nas funções referenciais/culturais. Ainda no que toca a funções simbólicas, independentes pois do tipo de timbre (facilmente reproduzível com outros meios) poderei referir o “saco plastificado de comida de gato”, cujo papel é menor, mas claramente ligado ao protagonista, o gato *Zorbas*.

3. Funções referenciais/culturais.

A referência a outras obras e o papel tradicional de certos instrumentos influenciaram sem dúvida a escolha de instrumentos/timbres particulares, nomeadamente a do instrumento que está associado a *Zorbas*, o clarinete baixo, e aos gatos em geral (os outros clarinetes). A associação vem, como é evidente, do modelo do conto narrado que é *Pedro e o Lobo* (1936), de Sergei Prokofiev. Sendo a intenção principal da peça de Prokofiev o mostrar às crianças os instrumentos da orquestra (embora não todos, se bem que todos os naipes estejam representados), a cada personagem foi atribuído um tema e um timbre, que ajudam as crianças a memorizar os timbres e a seguir as peripécias do singelo conto de forma mais pormenorizada através das variantes que os temas sofrem, adequadas às variações emocionais e mudanças de contexto que os personagens a eles associados sofrem. Neste particular, Prokofiev seguiu a tradição. Tradicionalmente os pássaros são associados ao timbre da flauta, o fagote ao cómico, mas também à velhice trôpega e aos tempos imemoriais⁴⁴⁴. O grasnar arranhado do pato não poderia deixar de ser associado ao oboé, e a fluidez melíflua do gato ao instrumento da família das madeiras que melhor demonstra também essas qualidades quer ao

⁴⁴⁴ Como Stravinsky demonstra genialmente no desolado início do seu bailado pré-histórico *Le Sacre du Printemps* (1913).

nível do timbre aveludado quer a nível do controlo da dinâmica em todos os registos: o clarinete. Desse modo, existem na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* vários instrumentos cuja escolha se deveu a considerações referenciais, nomeadamente os clarinetes (Sib e Mib), em geral, e o clarinete baixo em particular. Ao retomar o timbre do clarinete para *Zorbas*, salienta-se o seu aspecto de gato gordo, ao trocar o clarinete soprano pelo baixo, maior em tamanho e mais “cheio” em termos tímbricos, usando ainda por vezes a “cabeça do tema” que Prokofiev associou ao seu gato anónimo (se bem que a ideia principal associada a *Zorbas* seja outra), criando desse modo uma associação óbvia para as crianças entre as duas obras, uma vez que *Pedro e o Lobo* é tão popular que se transformou já num ícone cultural. Do ponto de vista ainda da referência cultural na forma de prática comum, a escolha e uso do piccolo para descrever a cria de gaivota nas suas tentativas de furar a casca do ovo, e para tocar uma melodia evocativa de uma “Sea shanty” (Canção de marinheiros, que tanto podia ser cantada, como tocada num pequeno pífaro ou numa harmónica) é também exemplificativa dos vários níveis de compreensão que a mera escolha da instrumentação sugere ao exegeta desta obra. Por vezes as funções sobrepõem-se, como no caso do clarinete baixo de *Zorbas*, que é – à vez – referencial (a Prokofiev) e descritivo (da corpulência do gato). Também nesta categoria se podem englobar a maior parte das restantes citações, se bem que a instrumentação seja neste caso secundária quando comparada com os temas em si, por sua vez insignificantes quando comparados com a evocação simbólica que os meros nomes de alguns dos compositores evocados suscita, e cujo melhor exemplo é o de Beethoven, o “Titã”, que simbolizará no conto a luta heróica de *Afortunada* nas suas frustradas tentativas de voar a partir das instruções de boa fé, mas completamente desadequadas, de *Sabetudo*.

5.2 Instrumentos, forma, e ilustração musical do texto.

No seguimento do capítulo anterior, importa agora reflectir com maior detalhe sobre a utilização específica dos instrumentos, tradicionais e não tradicionais, e o seu papel ao longo da peça. Para isso importa também analisar os vários níveis de aproximação à realidade sonora que a obra traduz, e algumas das características associadas à música descritiva ou ilustrativa.

Instrumentos e fontes sonoras não tradicionais.

A função do leitor de CD's logo no início da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* é muitíssimo relevante para esta questão. O CD tem duas faixas, e é operado pelo pianista. A primeira dessas faixas provém de uma gravação (comercial) intitulada “Mers & Océans” (1996/2005) que contém gravações de alta qualidade efectuadas em diversas praias francesas, nas quais se procurou captar o ruído do mar e das aves marinhas mo mais fielmente possível, a várias horas do dia, em diferentes estações e em locais específicos da costa. O valor científico do registo é atestado pelo facto deste estar incluído nos arquivos do Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris (MNHN) como um testemunho dos sons do Planeta.

A preocupação em usar um CD com gravações genuínas e com tão grande valor patrimonial remete-nos para a questão ecológica tão presente no conto de Sepúlveda. A gravação lembra-nos a maravilha natural que é o planeta Terra, ameaçado pelo Homem e pela sua tecnologia. Não faria sentido usar uma gravação “falsa”, um som sintetizado artificialmente, dados os objectivos do conto, pelo que o próprio CD se pode englobar, enquanto “instrumento”, quer no grupo dos que possuem uma função descritiva, quer nos que possuem uma função simbólica, ambas já descritas no capítulo anterior⁴⁴⁵.

Os primeiros sons que escutamos são pois os do mar e das várias aves marinhas que povoam uma qualquer arriba costeira⁴⁴⁶, sons que servem, antes de mais, de “cortina” sonora para a peça teatral que se vai seguir:

⁴⁴⁵ Embora a “função descritiva” seja aparente, dado que são os próprios sons genuínos que ouvimos, e não um instrumento que os simula, como é o caso dos “ocean drums” ou dos “tubos de tempestade”. Porém, e considerando que se trata de uma gravação e de um leitor de CD's, podemos supor um certo grau de distorção/aproximação do som original.

⁴⁴⁶ Nesta faixa, escolhida também por essa razão, são mesmo gaivotas e não outras aves que dominam o panorama canoro.

Exemplo 76: *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, início.

CD Mar & Gaivotas...

Piano / Celesta / Sintetizador

Iniciar CD 1

Narrador

Esta história começa num mar, o Mar do Norte, com um bando de gaivotas que voam há já seis horas, e estão cansadas e esfomeadas.

ca. 50''

G.P.

1 - Mar do Norte ♩ = 104

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabass

c. sord.

p

Como se pode verificar pelo exemplo 76, a 1ª faixa do CD dura cerca de 50'' totalmente “a solo” antes que qualquer outro som apareça, estabelecendo assim uma atmosfera realista na sala.

É precisamente este aspecto que exploramos em toda a primeira secção da obra, criando um fenómeno a que chamámos “modulação entre a realidade e a sua representação”. O fenómeno da modulação, característico da harmonia tonal e mais especificamente da harmonia cromática, contexto na qual é soberana e um fenómeno complexo, tem como função transitar de uma zona tonal para outra de forma fluente⁴⁴⁷, o que pressupõe uma lógica formal, embora

⁴⁴⁷ Evidentemente existem formas de modular mais bruscas e até, por vezes, quase indistinguíveis, na sua rapidez, dos saltos de harmonia não modulantes, mas tais modulações são já pertença do período de decadência da harmonia tonal baseada na prática comum, i.e. aparecem somente nas obras tardias de Wagner, Liszt, Reger, Mahler ou Schoenberg.

nem sempre vertical⁴⁴⁸. O conceito de modulação pode, e foi-o no século XX, transposto para outros parâmetros, como o timbre. Neste caso, o conceito foi transposto para a relação entre a realidade sonora e a sua representação por meios musicais. O processo usual na modulação é a preparação da mesma, normalmente enfraquecendo a tonalidade de partida (através de uma 1ª inversão, por exemplo), o que cria ambiguidade para o aparecimento do (ou dos) acorde(s) pivot(s). Este momento caracteriza-se pela ambiguidade máxima, uma vez que se destina a ser interpretado como pertencente ao passado e ao futuro.

Podemos falar de um “presente suspenso”, durante o qual não sabemos onde estamos exactamente. A confirmação da direcção seguida dá-se no 3º passo, ao resolver inequivocamente para uma nova tonalidade, que normalmente é ainda confirmada, quer através de repetição, quer através de uma cadência forte (usando, por exemplo, a 2ª inversão “de cadência”).

O caminho que se pretendeu seguir em toda a primeira secção – cuja ambiência sonora se pode resumir pela caixa de título que aparece na partitura (*vide* exemplo 1), “Mar e Gaivotas”, desse modo introduzindo imediatamente no imaginário dos espectadores dois dos personagens principais do conto, considerando que o mar é também, à sua maneira, um personagem⁴⁴⁹ – é modular entre a realidade do CD dada no início, e a representação puramente abstracta, diríamos mesmo puramente poética/não descritiva, do mesmo contexto no final da secção.

⁴⁴⁸ Como é o caso das modulações enarmónicas com o uso da 7ª diminuta, que fundamentalmente usam o movimento contrapontístico para marcharem de forma auditivamente lógica para esta ou aquela tonalidade, uma vez que o acorde em si (enquanto entidade vertical), constituído pelos mesmos intervalos de 3ª m, não aponta – do ponto de vista *vertical* – necessariamente para uma direcção única.

⁴⁴⁹ Um verdadeiro personagem, é como Sepúlveda o trata, um personagem com as suas fúrias (as tempestades), as suas diferentes cores, movimentos, reacções, um personagem que pode ser ora simpático e benigno, ora agressivo, e que pode, também ele, ser agredido e ferido de morte (a maré negra).

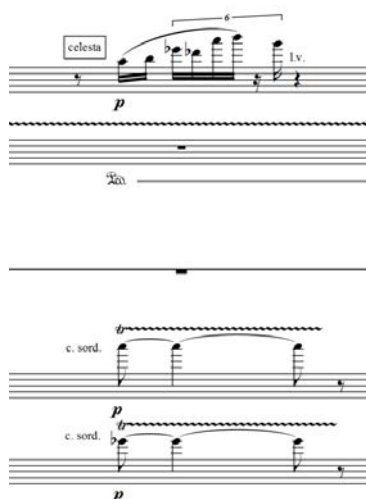
Este percurso é melhor entendido com o auxílio da partitura:

Exemplo 77. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, 1ª secção, comp. 1-5.

Depois da “G.P.” as cordas graves (com sordina) entram imediatamente, misturando-se ao CD que continua de fundo, enfraquecendo desse modo o realismo que começará aos poucos a ser substituído por uma zona ambígua, entre a realidade da gravação natural e a música não descritiva. A zona de ambiguidade é realçada pela entrada de instrumentos que claramente têm a função de substituir os sons naturais por sons “onomatopeicos” que os imitam mais ou menos fielmente, como os dois “ocean drums” nos compassos 3 e 4. Ao mesmo tempo, instrumentos cujo timbre, embora aproximativo, está mais

distanciado da realidade do que a gravação, como os dois violinos e a celesta, tentam imitar os sons naturais, nomeadamente os sons das aves (enquanto os “ocean drums” se encarregam do “mar”) através das figurações em arabesco e trilos:

Exemplo 78. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, 1ª secção, comp. 5:



Aos poucos outros instrumentos vão-se juntando à atmosfera sonora, diluindo cada vez mais o realismo da gravação, mas ainda tentando imitar os sons naturais, quer através do próprio timbre (os assobios de êmbolo que entram nos compassos 6 e 7 e simulam as aves), quer através das figurações musicais, arabescos e trilos (flauta e clarinete em Mib para as aves, glockenspiel e harpa para os movimentos ondulatórios do mar e para a cintilação do sol nas vagas):

Exemplo 79. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, 1ª seção, comp. 6-9:

2

Fl. / Flt.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi b / Cl. Lá / Cl. B.

Fag. / Cfag.

Trp.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Hp.

Pno. Cel. Sint.

assobio de êmbolo

ocean drum

calmo, irregolare

glockenspiel

sv.

sistrum

calmo, irregolare

come che bisbigliando

p

mf

mp

p

mf

A música neste momento é claramente uma mistura de sons naturais e da sua imitação possível, quer através de timbres semelhantes, que produzem sonoridades onomatopeicas, quer através de gestos musicais que simulam a realidade natural dentro desse mesmo conceito onomatopeico, que tanto funciona a nível do timbre como através da curva melódica. Gradualmente, porém, a música continua o seu afastamento da realidade, através do desaparecimento desta (o CD inicia um “fade-out”), quer através do desaparecimento da maior parte dos instrumentos que imitavam timbricamente essa realidade, caso dos “ocean drums” e dos assobios de êmbolo, processo que prossegue até ao compasso 23.

É neste momento que poderemos falar do maior distanciamento em relação à música anterior, em termos de descrição evidente e de tentativa onomatopeica de imitar a realidade, mesmo que nunca exista um afastamento total, como se pode verificar pelas interjeições do clarinete e da trompete no compasso 27 e seguintes, claramente oriundos dos “gritos” agrestes das aves marinhas:

Exemplo 80. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, 1ª secção, comp. 23-27:

The image shows a musical score for measures 23 to 27. The instruments listed on the left are: Fl. / Flt., Ob. / Cor. I., Cl. Mi+ / Cl. LA / Cl. B., Fag. / C fag., Trp., Tpt., Tbn., Tb., Perc. I, Perc. II, and Perc. III. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Specific annotations include 'TT-123' above measures 23-25, 'cl th' above measure 27, 's. sord.' above measure 27, and 'mf' below measure 27. The percussion parts (Perc. II and Perc. III) show a rhythmic pattern starting in measure 27.

O mesmo leitor de CD's que inicia a obra terá mais tarde um papel relevante na secção nº28, intitulada “Um lugar curioso”, e que mais não é do que a descrição do bazar de Harry, um velho marinheiro que coleciona objectos de todas as partes do mundo, objectos estranhíssimos que amontoa no bazar, já de si um nome que indicia um local de heteróclita profusão. Musicalmente, tentei escrever um “bazar musical”, que misturasse, justapondo e sobrepondo não só tipos de música diferentes, como épocas, estilos e fontes de som oriundas das mais diversas origens, embora o todo subordinado à história e à narrativa daquele momento.

A secção inicia-se, tal como já a inicial, com o CD “solo”, que lança a canção “Heart and Soul”, um clássico popular norte-americano composto em 1938 por Frank Loesser (letra) e Hoagy Carmichael (música) na voz de Connee Boswell⁴⁵⁰, cuja intenção é estabelecer com as frases seguintes do narrador, que se referem a certas ambiências e objectos que remetem para os trópicos (eventualmente Honolulu?):

“700 ventoinhas cujas pás, ao girar, recordavam as brisas frescas do entardecer nos Trópicos”

“1200 redes para dormir, que garantiam os melhores sonhos”

“123 projectores de diapositivos que mostravam paisagens em que se podia ser sempre feliz”

Estas referências, para além de apontarem geograficamente para os trópicos, sugeriam uma ambiência feliz, eventualmente amorosa, como mais tarde se torna evidente pela frase “1330 Marionetas de Sumatra que só tinham interpretado histórias de amor” (comp. 382). Como seria típico de um velho marinheiro, Harry teria guardado objectos que lhe recordavam as suas viagens e os seus amores, um em cada porto, provavelmente, sendo as maiores referências feitas aos trópicos e à Ásia em geral (Sumatra). Escolhemos uma canção nostalgicamente amorosa, cantada por uma mulher, propositadamente uma gravação antiga⁴⁵¹, dado que Harry é um velho marinheiro, e as suas recordações não são recentes. Provavelmente muitos desses seus amores já faleceram, e o que se ouve é uma espécie de “fantasma” nostálgico dessa juventude.

Esse tema, a vida e a morte, a juventude e a velhice também aflora na história⁴⁵², e a secção 32 recorre a essa atmosfera de recordação vagamente sonhadora, que é reforçada pela imitação de música de bar jazzística (com um sabor de guitarra Hawaiana com os seus típicos “glissandi” e o uso do sintetizador) e a indicação geral “like en old 78 rpm of a fox-trot casino band”⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Connee (ou Connie) Boswell (1907-1976) foi uma influente cantora jazz norte-americana, proveniente de uma família de músicos, que fez carreira a solo mas também como membro de “The Boswell Sisters”, uma referência maior para a grande Ella Fitzgerald.

⁴⁵¹ A gravação usada, segundo o que conseguimos apurar, é datada de 1938.

⁴⁵² O trio rapaz/poeta/Harry, o par Kingah/*Afortunada*, etc.

⁴⁵³ Em inglês na partitura, para reforçar não só a nacionalidade de Harry e da canção, como a ambiência da restante música.

[illegible]

A canção, uma vez introduzida, fica de fundo até ao nº35, morrendo aí num “fade-out”, qual “cantus firmus”, enquanto míriades de outros objectos se sobrepõem e justapõem, incluindo uma fragmentação ritmicamente livre da melodia no oboé/clarinete/trompete/trombone que simula a dispersão típica dos sonhos, quando não conseguimos fixar uma imagem ou ideia.

Exemplo 82. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, secção 33, comp. 379-384:

acc. al tempo seguinte (- free tempos) 34 ♩ = 126

379

FL. / Flt.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi Bb / Cl. La / Cl. Bb.

Fag. / Cfag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Estas são pois duas das três intervenções do leitor de CD's, que no fim da obra volta à faixa 1 e ao som do mar e das gaivotas, fechando assim o conto em arco, e voltando novamente ao som natural de onde proveio, numa evidente metáfora do caminho certo que o Homem deve seguir se quiser sobreviver a si próprio. O retorno ao som da natureza implica a mensagem subliminar de retorno do Homem a uma convivência são e respeitadora dos processos da Terra, para além de, formalmente, criar uma coerência na estrutura da obra, que se abre e fecha basicamente da mesma forma⁴⁵⁴:

⁴⁵⁴ Os sons que precedem a extinção da peça são os dos graves das cordas com sordina, tal como no início da obra são as cordas graves que se seguem ao som gravado.

Exemplo 83. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, compassos finais:

1184

rall. molto a poco e poco . . . **LENTISSIMO!** ♩ = 40

Fl. /
Flr.

Ob. /
Cor. I.

Cl. Mi ♯ /
Cl. La /
Cl. B.

Fag. /
Cfag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pro.
Cel.
Sint.

...ou as lágrimas, que lhe embaciaram os olhos de gato grande,
preto e gordo...

...de gato bom, de gato nobre, de gato de porto...

rall. molto a poco e poco . . . **LENTISSIMO!** ♩ = 40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(CD continua um pouco além do pizz. do contrabaixo, em fade-out até à extinção total do som...)

Para além do leitor de CD's, encontramos, como já foi descrito antes, outras fontes sonoras não tradicionais, que podemos dividir em grupos distintos, embora alguns possam ser incluídos em duas categorias ao mesmo tempo:

Quadro 31. Fontes sonoras não tradicionais:

Instrumentos de orquestra menos usuais (incluindo os que estão fora da percussão considerada “standard” mas que por vezes aparecem):	Instrumentos / Efeitos não orquestrais (étnicos, ou provenientes de outros estilos musicais, como o jazz, o pop ou o rock):	Objectos do quotidiano / instrumentos de brinquedo:
Máquina de vento Flexatone Slapstick / Whip Gong afinado Crótalos Glass chimes Piano / piano honky-tonk Celesta	Harmónica de boca diatónica Kazoo Pau de chuva Ocean drum Tubo de tempestade Sintetizador (ou Sampler) Chascas Ching chok Ching ching cymbals Monkey drum Caxixi shaker Sarronca Chinese opera gongs Chinese cymbal	Balão Assobio de pássaro (ou flauta de êmbolo) Caixa de ovos de plástico Squeeze toy Lata dentro de regador de metal Tubo harmónico Tambor de brincar Despertador mecânico Apito de futebol Train whistle Serrote Latas e talheres de metal Bosuns whistle Toy rattle Bola shaker Seixos numa rede Sleigh bells de brinquedo Toy drum Rã wood block / reco-reco Toy Saron Pekin Saco plastificado de comida de gato Caixinha de música Sirene de alarme manual

Como é evidente da lista acima, muitos dos instrumentos poderiam facilmente transitar de uma categoria à outra, instrumentos como o flexatone, usual no jazz mas visitante ocasional da orquestra sinfónica, ou os chocalhos de brincar (“sleigh bells”), versão menos sonora dos chocalhos orquestrais, bastante comuns, ou ainda o gong afinado, que embora visitante da orquestra moderna também poderia facilmente ser englobado na categoria de “instrumentos étnicos”⁴⁵⁵. Como também já foi referido, muitos dos

⁴⁵⁵ Tarefa complicada para as percussões em geral, praticamente todas elas oriundas de culturas antiquíssimas. No entanto, ignorei essa origem para as percussões básicas, e incluí na lista de visitantes raros aqueles instrumentos que efectivamente se podem encontrar em partituras de compositores do repertório moderno, como Ravel ou Stravinsky, deixando por agora de parte toda a

instrumentos menos usuais destinam-se a imitar onomatopoeicamente ruídos naturais. Estão nesta categoria os ocean drums, assobios de êmbolo, seixos, chascas, tubos de tempestade, o saco de comida para gato, o balão, o squeeze toy, a caixa de ovos de plástico, o pau de chuva, e a sarronca. Todos estes instrumentos imitam quer o mar, quer aves, ruídos vários, etc.

Para além da sonoridade menos usual, o seu aspecto e, em geral, fácil manipulação, permite ainda que as crianças estimulem a sua curiosidade natural, quer durante a execução da peça, quer após o concerto, quando em muitos casos se convidam as crianças para subirem ao palco e verem os instrumentos de perto, como foi o caso na estreia da obra em Viana dos Castelo, e como a nossa experiência tem provado ser prática regular, nomeadamente fora das grandes instituições e palcos, onde essa prática é menos encorajada.

Ilustração 17: Alguns instrumentos não tradicionais usados na *HGGEV* (da esqueda para a direita e de cima para baixo: rã reco reco, saron pekin, sarronca, boneco de apertar, ching chok, apito de comboio, sirene, chascas, tubo de tempestade, tambor de macaco):



O grupo seguinte em termos da função descritiva é constituído por aqueles instrumentos ou fontes sonoras que são efectivamente usadas na realidade, e na peça são usadas no mesmo contexto, tais como a sirene de alarme, o despertador, a harmónica de boca diatónica, o apito de futebol, o de comboio, as latas, etc. Todos eles são usados para dar corpo ao realismo da

multiplicidade de instrumentos que se podem encontrar nas peças escritas após 1950, uma vez que deixa de haver distinção entre percussões “standard” e outras, e as exigências tímbricas e de quantidade são inúmeras.

situação, ao contrário dos anteriores, que apenas a simulam (a sirene de aviso *avisa* as gaivotas do perigo, o despertador *acorda*, a harmónica é ouvida como que se *tocada* por um marinheiro, as latas são *derrubadas* pelos gatos em fuga, etc.). Nos exemplos seguintes podemos verificar como se processam alguns destes contextos, exemplos que são válidos para a totalidade da obra.

Uso dos instrumentos não tradicionais:

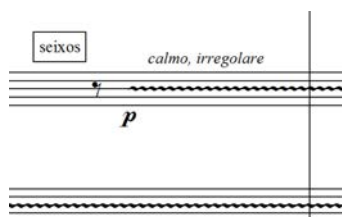
Exemplo 84. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (ocean drums = mar):

The musical score for Example 84 consists of two systems of staves. The first system has a single staff with a box labeled 'ocean drum' and a wavy line representing the sound, with the instruction 'calmo, irregolare' and a dynamic marking 'p'. The second system has four staves, with the bottom staff containing a box labeled 'ocean drum' and a wavy line, also with the instruction 'calmo, irregolare' and a dynamic marking 'p'.

Exemplo 85. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (assobios de êmbolo = grasnidos e pios de gaivotas):

The musical score for Example 85 consists of four staves. The top two staves are for Trp. (Trumpet) and Tpt. (Trumpet), both with boxes labeled 'assobio de êmbolo' and wavy lines, with a dynamic marking 'p'. The third staff is for Tbn. (Trombone) with a box labeled 'ocean drum' and a wavy line, with the instruction 'calmo, irregolare' and a dynamic marking 'p'. The bottom staff is for Tb. (Tuba) with a wavy line.

Exemplo 86. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (seixos = mar a bater nos seixos da praia):



Exemplo 87. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (chascas = mar a marulhar na areia da praia / glass chimes = cintilação⁴⁵⁶):

Exemplo 88. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (bosuns whistle = pios lamentosos das gaivotas):

⁴⁵⁶ Neste caso, a imitação da realidade não é sonora, mas visual. Os sons agudos irregulares dos “glass chimes” são associados à cintilação do sol nas ondas do mar.

Exemplo 89. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (latas = ruídos metálicos dos motores dos navios):

The musical score is arranged in a system with the following parts and annotations:

- Perc. I:** Treble clef, featuring a *flexatone* effect and a *mf* dynamic marking.
- Perc. II:** Treble clef, featuring a *caxixi* effect and a *mf* dynamic marking.
- Perc. III:** Treble clef, featuring a *3 latas* (3 tins) effect and a *f* dynamic marking.
- Hp.:** Treble and Bass clefs, featuring a *com plectro (ou a chave de afinação)* (with plectrum or tuning key) effect and a *mf* dynamic marking. A note is labeled *- C - / - - Gb Ab*.
- Pno. Cel. Sint.:** Treble and Bass clefs, featuring a *mf* dynamic marking.
- Narrador:** A single line with a double bar line, indicating a narrator's role.
- Vln. I:** Treble clef, featuring a *poco sul pont. col talone* (a little sul ponticello with the heel) effect and a *mf* dynamic marking.
- Vln. II:** Treble clef, featuring a *poco sul pont. col talone* effect and a *mf* dynamic marking.
- Vla.:** Bass clef, featuring a *poco sul pont. col talone* effect and a *mf* dynamic marking.
- Vc.:** Bass clef, featuring a *poco sul pont. col talone* effect and a *mf* dynamic marking.
- Cb.:** Bass clef, featuring a *poco sul pont. col talone* effect and a *mf* dynamic marking.

Exemplo 90. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (tubo harmônico = bater das asas e subida da gaivota / slapstick, sarronca e glass chimes = queda abrupta e pancada na água):

Exemplo 90. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (tubo harmônico = bater das asas e subida da gaivota / slapstick, sarronca e glass chimes = queda abrupta e pancada na água):

Exemplo 91. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (flexatone = bater das asas e subida custosa da gaivota):

Exemplo 91. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (flexatone = bater das asas e subida custosa da gaivota):

Exemplo 92. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (serrote = lamentos da gaivota moribunda):

Exemplo 92. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (serrote = lamentos da gaivota moribunda):

Exemplo 93. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (tutti = tempestade violenta no mar):

35 *tutti p e calmo, ma agitando poco a poco...* *ca. 15"* 36 *tutti tempestuoso!!!* *ca. 25"*

FL. / Flt. *bulho*

Ob. / Cor. I. *paú de chuva*

Cl. Mi b / Cl. Lá / Cl. B. *2 caixas de ovos*

Fag. / C fag. *bulho*

Trp. *tubo de tempestade*

Tpt. *ocean drum*

Tbn. *ocean drum*

Tb. *ocean drum*

Perc. I *3 charrascos* *máquina de vento*

Perc. II *seixos* *sau com as cordas, produzir um som arranhado*

Perc. III *ocean drum* *paú de chuva*

Hp. *saco de comida de gato*

Pno. Cel. Sint. *piano honky-tonk* *gliss. nas cordas graves com os dedos (pedal em baixo)* *CD fade-out...*

Narrador *500 pipas de espuma do mar.* *7 búzios gigantes de onde saíam longínquas ressonâncias de naufrágios míticos... (levar bózio à orelha direita e fingir que se escuta o mar...)*

35 *tutti p e calmo, ma agitando poco a poco...* *ca. 15"* 36 *tutti tempestuoso!!!* *ca. 25"*

Vln. I *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade...*

Vln. II *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade...*

Vla. *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade...*

Ve. *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade...*

Cb. *com pressão exageradíssima do arco, alternar as duas notas lentamente a sinal do maestro, virando o corpo também para o lado direito e esquerdo alternadamente com a mudança da nota, como um barco na tempestade...*

Exemplo 94. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (ching choks / monkey drum / chinese opera gongs / guizos de brincar = o chimpanzé *Matias* no Bazar de Harry):

The image shows a musical score for three percussion parts, labeled Perc. I, Perc. II, and Perc. III. Each part is represented by a single staff with a treble clef. The notation consists of a series of horizontal lines with small vertical strokes indicating the timing of the sounds. Above each staff, there is a box containing the instrument names and a note about the playing style.

Perc. I

2 ching choks *irregolare, improvisando*

Perc. II

1 monkey drum
2 guizos de brincar *irregolare, improvisando*

Perc. III

2 Chinese opera gongs *irregolare, improvisando*

Exemplo 95. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (tutti = os lamentos dos gatos e dos outros animais):

(depois dos metais entrarem, todos miam)

526 *ca. 39"*

FL / Flt. *assobio de êmbolo* ...E DOS PARDAIS...

Ob. / Cor. I. *nô c/ palheta de oboé* ...OS LATIDOS E UIVOS DOS CÃES...

Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B. *assobio de êmbolo* ...O PIAR LASTIMOSO DOS CANÁRIOS...

Fag. / Crag. *nô c/ palheta de oboé* ...OS LATIDOS E UIVOS DOS CÃES...

Trp. *miados com a voz* ...GATOS DA OUTRA MARGEM DO RIO...

Tpt. *miados com a voz* ...GATOS DA OUTRA MARGEM DO RIO...

Tbn. *miados com a voz* ...GATOS DA VIZINHANÇA...

Tb. *miados com a voz* ...MIADOS DE COLONELO...

Perc. I. *2 ching choks* ...GUINCHOS DO CHIMPANZÉ MATIAS...

Perc. II. *1 monkey drum
2 guizos de brincar* ...GUINCHOS DO CHIMPANZÉ MATIAS...

Perc. III. *2 Chinese opera gongs* ...GUINCHOS DO CHIMPANZÉ MATIAS...

Hp. *2 rls reco-reco* ...O COAXAR TRISTE DAS RÃS...

Pro. Cel. Sint. *celesta* *tristemente, cada vez mais irregular e com pausas* *sim, ad lib.*

Narrador

E aos miados de Collonele depressa se juntaram os dos outros gatos das vizinhanças, e depois os dos gatos da outra margem do rio, e aos miados dos gatos uniram-se os latidos e os uivos dos cães, o piar lastimoso dos canários nas gaiolas e dos pardais nos seus ninhos, o coaxar triste das rãs, e até os desafinados guinchos do chimpanzé Matias... As luzes de todas as casas de Hamburgo acenderam-se, e naquela noite todos os seus habitantes se perguntaram a que se deveria a estranha tristeza que subitamente se havia apoderado dos animais...

(depois dos metais entrarem, todos miam)

ca. 39"

Vln. I. *pp*

Vln. II. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Ch. *pp*

FIM

pp

Exemplo 96 *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (squeeze toys = os chios das Ratazanas):

745

FL. / Fh. *ff* *VOZ* *f* *ff* *ff*

Ob. / Cor. I. *ff* *VOZ* *f* *ff* *ff*

Cl. Mi ♭ / Cl. Lá / Cl. B. *ff* *VOZ* *f* *ff* *ff*

Fag. / Cfag. *ff* *VOZ* *f* *ff* *ff*

Trp. *ff* *VOZ* *f* *ff* *ff*

Tpt. *ff* *VOZ* *f* *ff* *ff* *solo, brillante!* *mf*

Tbn. *ff* *VOZ* *f* *ff* *ff*

Tb. *ff* *VOZ* *f* *ff* *ff*

Perc. I. *ff* *VOZ + 2 squeeze toys* *f* *2 squeeze toys*

Perc. II. *ff* *Hi-hat* *2 squeeze toys*

Perc. III. *ff* *Hi-hat* *VOZ* *f* *ff* *mf*

Hp. *ff* *D C B - E♭ F♯ G A♭* *... E F♯ A*

Pno. Cel. Sint. *ff*

Narrador *ff*

Vln. I. *ff* *ord* *ff* *ff*

Vln. II. *ff* *ord* *ff* *ff*

Vla. *ff* *ord* *ff* *mf*

Vc. *ff* *ord* *ff* *mf*

Cb. *ff* *ord* *ff* *ff*

port, sempre bene articolato

Sem hesitar, Zorbas saltou de repente sobre o chefe das ratazanas, e prendeu-lhe a cabeça com as garras afiadas...
- "Estás quase a ficar sem olhos!"

Exemplo 97. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (3 toy rattles = paródia do som de um pequeno motor de avião, como os de aeromodelismo):

toy rattle

Perc. I

toy rattle

Perc. II

Perc. III

Exemplo 98. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso de instrumentos que imitam a realidade (paus de chuva / chascas = noite chuvosa em Hamburgo):

1087 **88 - O voo** G.P.

FL. / Fh.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi \flat / Cl. Lá / Cl. B.

Fag. / Cflag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno. Cel. Sint.

Narrador

Caía sobre Hamburgo uma chuva miudinha, e dos jardins elevava-se o aroma da terra húmida.
Um homem enrolado numa gabardina caminhava por uma rua solitária do porto vindo do bazar de Harry...
Debaixo da gabardina levava um gato grande, preto e gordo, e uma gaivota de penas cor de prata, e atrás dele iam mais 3 gatos e uma gata.

Para completar esta panorâmica dos instrumentos não tradicionais e os contextos em que os mesmos foram usados na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, referirei em seguida aqueles instrumentos que, ao invés de imitar onomatopeicamente ruídos e sons naturais, ou outros, são eles próprios já fontes de som em contextos diversos, instrumentos e objectos tais como a sirene, o despertador, a harmónica, entre outros.

Como também já foi referido, estes actuam em contextos que são equivalentes àqueles para os quais foram pensados: a sirene avisa do perigo, o despertador desperta, etc. Embora possa parecer uma evidência o uso destes dispositivos na sua função natural, o século XX usou alguns deles em contextos puramente não descritivos⁴⁵⁷, mesmo se, na maior parte dos casos, a associação feita pelo público aos seus contextos originais destruiu em parte as expectativas dos compositores no que toca à independência contextual de tais sons⁴⁵⁸.

Na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, e ao contrário dos restantes instrumentos, tradicionais ou não, que aparecem em vários contextos e usados de múltiplas formas, estes instrumentos/dispositivos sonoros aparecem apenas uma vez cada um, dado que o seu papel é o de caracterizar situações únicas e irrepetíveis na história⁴⁵⁹. Vejamos então os contextos em que a sirene, o despertador, a harmónica de boca diatónica, as latas e as caixinhas de música aparecem:

⁴⁵⁷ Nomeadamente a sirene, por Paul Hindemith (1895-1963) na 1ª das sete *Kammermusik*, para 12 instrumentistas (Opus 24, nº1, 1921), e por Edgar Varèse (1883-1965) em *Ionisation* (1931), para “ensemble” de percussão, nenhuma destas peças sendo minimamente descritiva, não obstante o uso da sirene em Hindemith ter certamente intuídos paródicos, dada a época e o contexto em que a obra foi escrita, bem como o tom geral da mesma desde o início.

⁴⁵⁸ Esse é sempre o perigo de tais dispositivos, uma vez que é extremamente difícil separar a lembrança das funções originais dos mesmos das novas funções “musicais”, mais uma das razões porque, nomeadamente no caso da sirene, do despertador e das caixinhas de música, os usei no seu contexto original, mesmo se, no contexto geral da obra, eles acabem por ter uma função *musical*, não só em termos da forma, como da eficácia descritiva, mas também como elementos sonoros no meio de outros, estes inequivocamente musicais no sentido tradicional do termo.

⁴⁵⁹ E também porque alguns deles, nomeadamente a sirene, que é operada manualmente à vista das crianças, pelo narrador (e de surpresa, estando até afeescondida), perderiam a eficácia sonora do ponto de vista da previsibilidade se fossem usadas mais vezes.

Exemplo 99. História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar, uso da sirene de alarme:

15 *crescendo molto*

"Cuidado, perigo a estibordo! Descolagem de emergência!!!"

sirene

f *ff* *pp*

col legno battuto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Exemplo 100. História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar, uso do despertador:

balão

slapstick

como unhas de gato!

despertador

crash cymbal / Hi-hat c/ o pedal

sfz

ritm shot

timbales

Hp.

Pno. Cel. Sint.

mf *sfz*

Narrador

Quando os ruídos perceberam o que tinha acontecido, já tinham, cada um, ambas as orelhas rasgadas por um arranhão.

Exemplo 101. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso da harmónica de boca diatónica:

33 solo, como che improvisando

flauta

harmónica

lontanissimo, improvisando

pp

10

Exemplo 102. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso “musical” das latas:

2 latas grandes

c/snare drum sticks

3 latas

timbales

sintetizador

ff

- "Não sou uma "senhora", seus idiotas", miou Zorbas, com as garras à mostra, pondo ambos dali para fora. E tal foi o susto que apanharam, que ao fugir bateram com os focinhos em todas as latas do lixo que lhes apareceram à frente...

O realismo conseguido nestas secções, para além da novidade (uma vez que não há repetição destes timbres, excepto as três latas mais pequenas, que são usadas discretamente como alternativa à caixa clara e representam, com o clarinete em Mib os “Gatos Vadios”, pelo que a sonoridade de ambos os “sets” de latas, até pelo tamanho e características físicas, é bastante diferente e distinguível), serve de contraste às secções nas quais a representação do real é claramente mais subjectiva e exige um esforço maior da imaginação das crianças, razão também pela qual este realismo é raro e, no caso das latas (ás

quais se juntarão loiças e talheres no final da secção dos Gatos Vadios), serve propósitos claramente humorísticos, como se pode verificar pelo que é pedido ao percussionista no final da secção em que Zorbas vence os Gatos Vadios:

Exemplo 103. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso “realista” das latas no final da secção dos “Gatos Vadios”:

The image shows a musical score for a percussion part. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with accents. The second staff is empty. The third staff contains the instruction "abandar as latas dentro da caixa, como se alguém chocasse com elas..." (shake the cans inside the box, as if someone were shaking them...). Below this instruction is a tremolo symbol (a double-headed arrow) and the marking "sim." (simile). The bottom staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

The image shows a musical score for a percussion part. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with accents and a forte (f) marking. The second staff has a melodic line with accents. The third staff contains the instruction "atirar a loiça para dentro da caixa!" (throw the plate into the box!) and a forte (f) marking. The bottom staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a forte (f) marking.

Instrumentos tradicionais usados de forma não convencional.

Um papel não menos importante e característico é o dos instrumentos tradicionais usados de forma não convencional. Essa característica, tal como já na escolha dos restantes instrumentos e seu uso deveu-se, por um lado, às necessidades expressivas e descritivas da história, e por outro à pretensão de mostrar às crianças fontes sonoras variadas e surpreendentes, incluindo nesta abordagem pedagógica também as técnicas expandidas e as possibilidades quase inexauríveis dos instrumentos modernos⁴⁶⁰. O uso de técnicas específicas de produção de som menos convencionais, nomeadamente nas cordas, é um fenómeno relativamente moderno.

Até Beethoven (1770-1827), a técnica violinística consistia apenas na utilização normal do arco, do “pizzicato” (beliscar a corda com os dedos), e da colocação (rara) da surdina. Os harmónicos seriam usados apenas em passagens para facilitar certos saltos, e nunca como efeitos tímbricos. Cordas duplas, triplas e quádruplas eram praticamente inexistentes no contexto orquestral, a não ser em acordes cadenciais, e eram mais reservadas para obras concertantes, e mesmo aí somente nas “cadenze” (as passagens a solo nas quais o instrumento, através de variantes dos temas principais, demonstrava a sua virtuosidade), sendo em geral a escrita bastante monódica. E embora Beethoven tenha sem dúvida contribuído para a evolução de muitos instrumentos (como o piano, o contrabaixo, etc.) é com Hector Berlioz (1803-1869) e a sua *Sinfonia Fantástica* (1830) que podemos falar pela primeira vez de uma orquestração moderna em todos os sentidos da palavra. Uma orquestra grande, na qual todos os naipes estão em pé de igualdade, e o uso de processos orquestrais e instrumentais inauditos na época mas que seriam adoptados por outros durante o Romantismo (por Liszt e Wagner em particular), e se tornariam comuns no século XX (Stravinsky, Ravel, Bartók, etc.). Entre as técnicas instrumentais que se podem encontrar nessa obra podemos destacar o uso frequente de “pizzicati”,

⁴⁶⁰ Neste particular, e também no que toca ao uso de temas condutores para cada personagem, entre outros detalhes, quisemos deliberadamente distanciar-nos de *Pedro e o Lobo* (mesmo se a essa obra fazemos referência), que usa os instrumentos de forma completamente tradicional, excepto para alguns efeitos nas cordas. Mesmo considerando que essa obra é de 1936, o uso de técnicas expandidas, já nessa altura bastante praticadas por Bartók, Stravinsky, Ives, Varèse, e pelo próprio Prokofiev, é praticamente nulo. No caso da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* as crianças contactam directamente com o mundo sonoro dos vários instrumentos, fontes sonoras exóticas ou raras, e técnicas menos usuais de uma só vez, aprendendo não tanto o som de cada um (o que seria impossível dada a quantidade), mas antes a compreensão das infinitas possibilidades sonoras que se abrem ao ouvido, desde os sons naturais e do quotidiano até às mais sofisticadas técnicas contemporâneas (excluindo ainda e por agora deste universo os outros parâmetros e elementos musicais, como a harmonia, a melodia, o ritmo, a textura, etc.).

“portamenti” e “glissandi”⁴⁶¹, surdinas, arco “col legno batutto”⁴⁶², etc. Não será aliás por acaso que o primeiro tratado de orquestração realmente digno desse nome⁴⁶³, e sem dúvida alguma o mais influente de todos⁴⁶⁴, tenha sido escrito pelo mesmo Berlioz, o *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes* (1844).

A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* utiliza grande parte das possibilidades oferecidas ao compositor desde aí, e inclusive outras que apareceram naquele que é o 2º momento de evolução da técnica instrumental e orquestral: as vanguardas dos anos 50 e 60, nomeadamente a chamada “Escola Polaca” (Penderecki e Lutoslawsky sobretudo). As técnicas instrumentais e orquestrais, que haviam sido consolidadas e levadas a um ponto de grande perfeição e imaginação por compositores da primeira metade do século XX, como Stravinsky⁴⁶⁵, Ives⁴⁶⁶ e Bartók⁴⁶⁷, seriam a partir de 1960 expandidas de modo a incluir toda uma nova variedade de efeitos inauditos, a um ponto tal de radicalidade, que muito pouco mais foi inventado desde essa altura no que toca às fontes de som puramente acústicas⁴⁶⁸.

Tal como já acontece com os instrumentos não tradicionais, o uso de técnicas expandidas nos instrumentos tradicionais da orquestra teve dois objectivos principais⁴⁶⁹, a pedagogia, através da demonstração às crianças das possibilidades fantásticas dos instrumentos modernos, e os recursos descritivos em termos onomatopéicos, ou seja, a potencialidade de, através de certo tipo de timbres obtidos dos instrumentos tradicionais com técnicas menos ortodoxas, se imitarem ou se sugerirem ruídos e sonoridades não-musicais. Importará ainda realçar que os dois tipos de timbres, instrumentos/dispositivos sonoros não

⁴⁶¹ Deslizamentos mais ou menos longos dos dedos da mão esquerda pelas cordas. Também efectivos em instrumentos de sopro (conseguido através de uma mistura de dedilhação e de força e tipo de influência dos lábios na embocadura), ou mesmo no piano (neste caso o deslizamento é pelas teclas).

⁴⁶² Técnica que consiste em bater com a madeira do arco nas cordas, produzindo um efeito percussivo.

⁴⁶³ Pelo menos desde os inícios do século XVII vários volumes foram dedicados aos instrumentos. Porém, a maior parte incidia a atenção mais sobre o carácter e a função do que sobre a técnica propriamente dita e as possibilidades de relação com outros timbres, para além de que a maior parte desses livros se tornariam obsoletos com a chegada da orquestra clássica e o fim dos instrumentos renascentistas e barrocos. O tratado de Berlioz fica assim destacado como o primeiro a lidar exaustivamente quer com os instrumentos modernos e a sua técnica, quer com a arte da orquestração propriamente dita. Sobre este assunto consultar Carse, 1941: 26-31.

⁴⁶⁴ Foi, entre outros fenómenos, a fonte para a brilhante escola orquestral russa, de Rimsky-Korsakov a Stravinsky, e influenciou Wagner, Liszt e Richard Strauss, que em 1904 reviu e editou o texto de modo a nele incluir mais instrumentos modernos.

⁴⁶⁵ Entre muitos outros momentos que se poderiam citar, relevo a extraordinária utilização dos “glissandi” de harmónicos no início do bailado *O Pássaro de Fogo* (1911).

⁴⁶⁶ Ives experimentou literalmente de tudo, dos quartos de tom aos “glissandi”, aos “clusters” e à música de textura, colagens, etc.

⁴⁶⁷ Criando este uma técnica de “pizzicato” muito própria que levará o seu nome: “Pizzicato de Bartók”, e tendo sido um dos primeiros a usar quartos de tom nos instrumentos de cordas.

⁴⁶⁸ E das quais a música electroacústica acabou por ser, em parte, uma extensão natural.

⁴⁶⁹ Se exceptuarmos destas considerações o facto de a maior parte das nossas peças de câmara e orquestrais de relevo recorrer a estes processos com frequência, pelo que a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* mais não faz, antes de tudo o mais, do que se enquadrar numa prática comum na música de concerto do autor deste trabalho.

tradicionais, e instrumentos tradicionais usados de forma não convencional, são frequentemente encontrados juntos, sendo por vezes impossível distinguir entre uns e outros, mais uma vez se demonstrando assim que, no fundo, não há grandes diferenças entre fontes sonoras tradicionais e outras não tradicionais, ou seja, que nas mãos de um compositor com imaginação, tudo – incluindo o “silêncio” – pode servir para fazer música, uma atitude que John Cage⁴⁷⁰ foi talvez o primeiro a promover na música erudita ocidental.

Os exemplos seguintes demonstrarão alguns dos momentos mais relevantes no que toca ao uso de técnicas expandidas em situações de descrição ou ilustração da história:

Exemplo 104. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, “glissandi” de harmónicos no 1º violino e trilos, para simular a frigidez e a cintilação do mar:

Por baixo delas o mar parece estender-se infinitamente em todas as direcções, e é de um azul escuro e frio.

The musical score is for a 3-measure section at a tempo of 52. The first violin part (labeled '1º violino') features a glissando (gliss.) and harmonics (sul E) starting on a high note and moving downwards. The piano part (labeled 'piano') features trills (tr.) on several notes. Dynamics include forte (f) and piano (p). The score is written for a string quartet, with staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.

⁴⁷⁰ “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.” (Cage, 1973: 7)

Exemplo 105. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, trilos tímbricos nos sopros para representar o mar frio e imenso:

4 $\text{♩} = 72$ (misterioso)

This musical score for Example 105 is in 3/4 time with a tempo of 72 beats per minute, marked 'misterioso'. It features woodwind and string parts. The woodwinds (flutes, oboes, and bassoons) play trills (TT-1, 2, 3) in the right hand, while the strings (cellos and double basses) play trills in the left hand. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, and *mp*. The string parts are marked 'c. sord. (straight)' and 'fagote'.

Exemplo 106. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, passagem nas cordas entre arco normal e arco “sul ponticello” para o mesmo efeito do exemplo 31:

4 $\text{♩} = 72$ (misterioso)

This musical score for Example 106 is in 3/4 time with a tempo of 72 beats per minute, marked 'misterioso'. It features string parts (violins, violas, cellos, and double basses) playing a passage between normal bowing and 'sul ponticello' (sul pont.). The score includes dynamics *mf* and *p*, and markings for 's. sord.' (sordina) and 'ord.' (normal). The string parts are marked 's. sord.' and 'ord.'.

Exemplo 107. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, multiplicidade de efeitos para sugerir o voo rasante nas águas das gaivotas (harmônicos em “jeté” no violino 1, “glissandi” de harmônicos no violino 2 e trilo “sul ponticello”, trémolo de harmônicos na viola em “sforzatto”, harmônico no violoncelo, trémolo “sforzatto” no contrabaixo):

Narrador **5** ♩ = 140

The musical score is written for a narrator and five string instruments. The tempo is marked as 5 ♩ = 140. The key signature has one flat (B-flat). The score includes the following parts and instructions:

- Narrador:** A single staff with a large number 5 and a tempo marking of 5 ♩ = 140.
- Vln. I:** First Violin. Instructions include *ord.*, *arm. sul E. jeté*, and *sim.* with a dynamic of *f*.
- Vln. II:** Second Violin. Instructions include *ord.*, *arm. gliss. sul E.*, and *sul G. sul pont.* with dynamics of *sfz f* and *mf*.
- Vla.:** Viola. Instructions include *ord.* and *sfz f* with a dynamic of *mf*.
- Vc.:** Violoncello. Instructions include *ord.* and *f* with a dynamic of *mf*.
- Cb.:** Contrabaixo. Instructions include *ord.*, *f*, *mf*, and *sfz f* with a dynamic of *mf*.

Exemplo 108. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, “glissando whoop”, ou “glissando” de harmônicos na trompa, bastante violento dado que consiste em forçar a série de harmônicos de uma dada posição através da pressão de ar no tubo, resultando apenas a subir dado que os parciais da série se encontram mais junto no agudo. O efeito está ligado à ideia da “corrente de ar frio” que as gaivotas apanham antes de picarem sobre os peixes, não tanto pela ideia de movimento ascendente (as gaivotas *descem*) mas pelo efeito de “impulso para a frente” que o “glissando” produz no ouvinte:

“whoop” arm. gliss.

- C - / - - Gb Ab

Apanharam uma corrente de ar frio e lançaram-se em voo picado sobre o cardume de arenques.

Exemplo 109. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, uso do mesmo efeito descrito no exemplo 35, aqui misturado com um “glissando” de vara do trombone (com surdina “plunger”) e com a trompete:

Trp. "whoop" arm. gliss. *mf* *f*

Tpt. *mf* *f* sord. plunger *gliss.*

Tbn. *mf* *f*

Trp. "whoop" arm. gliss. *mf* *sfz*

Tpt. *mf* *sfz*

Tbn. *mf* *sfz*

Exemplo 110. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, cordas em trémulo de harmônicos e “Pizzicato de Bartók” no contrabaixo ainda dentro do contexto dos exemplos 34 e 35:

[illegible]

Exemplo 111. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, cordas em “glissandi” duplos de harmônicos para ilustrar a volta das gaivotas à superfície do mar depois do mergulho bem sucedido para apanharem os arenques:

...e ao voltar à superfície cada gaivota trazia um arenque no bico.

This musical score for Example 111 is written for a string quartet. It features complex glissandi and harmonic techniques. The first violin part includes markings for 's. sord.' (sordina) and 'arm. gliss. sul E' (arm. gliss. sul E). The second violin part has 'arm. gliss. sul A e E' and 's. sord.'. The viola part includes 'arm. gliss. sul C e G' and 's. sord.'. The cello part has 'sim. sul G e D' and 'sim. sul D e A'. The double bass part includes 'sim. sul G e D' and 'sim. sul D e A'. The score is marked with dynamics such as *mp*, *p*, *mf*, and *f*, and includes a section marked 'arco'.

Exemplo 112. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, trompete solo com surdina “harmon”, e dispositivo “wa-wa”, típicos efeitos do jazz (tipo de música ligado aos gatos em geral, e em particular a *Zorbas* e a *Bubulina*) para ilustrar humoristicamente as andanças felizes do gato *Zorbas* pela casa, e deixando já uma antecipação (pelo seu timbre e carácter “motorizado”) da música associada aos barcos do Porto de Hamburgo que se ouvirá mais à frente, barcos que *Zorbas*, segundo a narração neste momento, avista da janela:

This musical score for Example 112 is for a trumpet solo. It includes a section marked 'solo' with 'w - a w - a w - a' notes. The score is marked with 'sord. harmon (s/shaft)' and 'mp'.

Exemplo 113. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, cordas em “glissandi” e com surdina, “molto vibrato”, usadas no mesmo contexto do exemplo 38, para ilustrar (onomatopoeicamente desta vez) os miados felizes de *Zorbas*:

Não muito longe dali, na janela de uma casa com vista para o Porto de Hamburgo, um gato grande, preto e gordo, ronronava para o dono, um rapaz simpático que lhe fazia festas...

This musical score for Example 113 is for a string quartet. It features glissandi and vibrato techniques. The first violin part includes 'c. sord. molto vibr.' and 'p'. The second violin part has 'c. sord. molto vibr.' and 'p'. The viola part includes 'c. sord. molto vibr.' and 'p'. The cello part has 'c. sord. molto vibr.' and 'p'. The double bass part includes 'c. sord. molto vibr.' and 'p'.

Exemplo 114. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, multiplicidade de efeitos nos 4 metais para sugerirem cada vez mais o som dos motores dos barcos do Porto de Hamburgo para os quais o Rapaz chama a atenção de Zorbas:

Exemplo 114 shows a musical score with four staves. The first staff has a melody with a *mf* dynamic. The second staff features a series of notes with a *mf* dynamic and a *gliss.* instruction. The third staff includes a *sord. plunger* instruction and a *mf* dynamic. The fourth staff has a *sf* dynamic followed by a *mp* dynamic. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

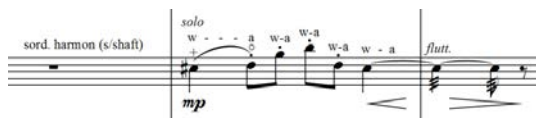
Exemplo 115. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, multiplicidade de efeitos no “tutti” para sugerirem pela última e decisiva vez o som dos motores dos barcos do Porto de Hamburgo:

Exemplo 115 is a large orchestral score starting at measure 115. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Mi B), Clarinet in A (Cl. La), Clarinet in B-flat (Cl. B), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tpt.), Tuba (Tbn.), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Percussion III (Perc. III), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Cello (Cel.), and Double Bass (Sint.). The score features various performance instructions such as *mf*, *f*, *sf*, *mp*, *gliss.*, *flexatone*, *train whistle*, *3 lutas*, *com plectro (ou a chave de afinação)*, and *poco sul pont. col talone*. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

O exemplo 115 é, no nosso ponto de vista, um bom exemplo da mistura de técnicas expandidas (arcos “sul ponticello”, arcos “al talone”, harpa com a chave de afinação em “rasgueado”, “glissandi” nos metais, surdinas, etc.) misturadas com o uso de instrumentos não tradicionais (latas, kazzoo) na procura de uma ilustração musical ao mesmo tempo evidente (ou seja, procura-se realismo suficiente para as crianças perceberem o que se está a tentar representar através da música) e intrinsecamente musical, o que significa que a representação musical não pode ser obtida através do sacrifício do pensamento musical. Este problema, que acontece amiúde nas bandas sonoras para o cinema (a música não sobrevive sem a imagem), foi aqui, em nossa opinião, ultrapassado, ao colocar as ideias formais, harmónicas, temáticas e outras sempre à frente da necessidade descritiva. Os exemplos anteriores, 112 a 114, são disso um bom exemplo. O motivo (e o timbre da trompete com surdina “wa-wa”) que pela primeira vez representa o ruído do tráfego marítimo no Porto de Hamburgo, inicia-se monodicamente. Apenas a trompete se encarrega desta ideia, enquanto o resto da orquestra faz outras coisas não directamente relacionadas, como o “ostinato” baseado na cabeça do tema do Gato de *Pedro e o Lobo* (madeiras) e as cordas a imitarem os miados de *Zorbas*, mas o motivo vai sendo cada vez mais desenvolvido até chegar ao culminar apresentado no exemplo 116:

Exemplo 116. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, as várias apresentações do motivo dos barcos de Hamburgo, em sucessão crescente de dinâmica e densidade de textura (1 voz, 4 vozes, 6 vozes, 4 vozes, 16 vozes, de *mp* a *ff*):

a)



b)



c)

Tpt. *mf* *flutt.*
 Tbn.
 Tb.
 Perc. I
 Perc. II
 Perc. III
 Hp. *m.s. près de la table* *mf*
 Pno. Cel. Sint. *mf* *piano honky-tonk* *mf*
 Narrador
 Vln. I
 Vln. II *poco sul pont.* *col talone* *s. sord.*
 Vla. *mf* *poco sul pont.* *s. sord. col talone*
 Vc. *mf*

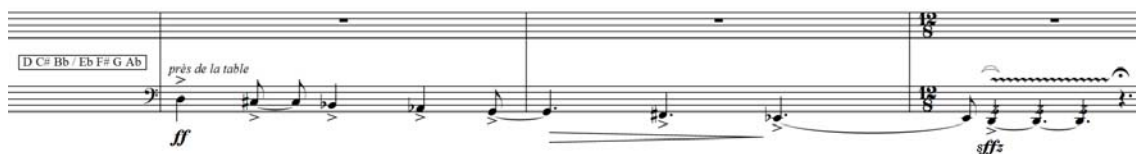
d)

Section d) of the musical score. It features five staves. The top three staves are for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) and the bottom two for strings. The woodwinds play a melodic line with accents and slurs. The strings play a rhythmic pattern. The section is marked with *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). A box labeled "section" is placed below the string staves.

e)

Section e) of the musical score, starting at measure 115. It includes a large ensemble of instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. I), Clarinet in B-flat (Cl. Mi b), Clarinet in A (Cl. La), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (Cbog.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tb.), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Percussion III (Perc. III), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Cello (Cel.), and Double Bass (Sint.). The section is marked with *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A box labeled "section" is placed below the string staves. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 117. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização, na harpa, do efeito “près de la table” e da unha a bater na corda em ressonância, este último para criar um efeito de antecipação sinistra do perigo que virá a seguir (maré negra):



Exemplo 118. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização, nas cordas do efeito de “legno battuto”, que consiste em bater com a madeira do arco nas cordas, obtendo um efeito de percussão, reforçando assim a ambiência de alarme geral das gaivotas alertadas pela sirene de alarme do narrador:

Exemplo 119. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização de dois plectros na harpa para obter um som próximo do bater afritivo das asas cheias de petróleo de Kingah, efeito a que se mistura o timbre sinistro do piano vertical desafinado (piano “honky-tonk”) em trémulos:

Exemplo 120. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, harpejos de harmônicos nas cordas para simular, no seguimento do exemplo 45 a batida de asas de *Kingah*, agora já mais soltas, permitindo-lhe voar os últimos quilômetros antes de cair no terraço de *Zorbas*:

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts. The score includes arpeggiated harmonics (pizzicato) in the upper strings, marked with 'p' (piano) and 'crescendo pocc.' (crescendo poco a poco). The Viola and Violoncello parts also show arpeggiated harmonics. The Contrabaixo part is mostly silent, with a few notes at the end.

Exemplo 121. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, efeito de “glissando” / “portamento exagerado” (veja-se a indicação em inglês) nas cordas com surdina, para simular uma banda de casino, e simultaneamente uma música tocada na guitarra havaiana, instrumento cuja característica é o conhecido “portamento” hiper-expressivo que a técnica de execução única deste tipo de guitarra possibilita:

32 ♩ = 52 (like an old 78 rpm of a fox-trot casino band)

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts. The score is in 3/4 time and features a glissando effect (portamento exagerado) in the upper strings, marked with 'c. sord.' (crescendo sordina) and 'p' (piano). The Viola and Violoncello parts also show a glissando effect, marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'p' (piano). The Contrabaixo part is mostly silent, with a few notes at the end.

Exemplo 122. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, cordas “sur la touche”, técnica que consiste em colocar o arco próximo do ponto, afastado portanto do cavalete, conseguindo desse modo um som muito suave e doce, adequado à descrição sonhadora (para o que contribui a suspensão do tempo obtida pelos trémulos e a dinâmica *pp*) do narrador, das “paisagens em que se podia ser sempre feliz”:

123 projectores de diapositivos que mostravam paisagens em que se podia ser sempre feliz.

Exemplo 123. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização livre de fragmentos da melodia *Heart and Soul*, ouvida simultaneamente no leitor de CD's, para simular a mesma melodia como que ouvida em vagas memória ou num sonho. Embora as técnicas dos instrumentos, à excepção de pequenos “portamenti” / “glissandi” e das surdinas “plunger”, que contribuem para a ambiência jazz que é pedida (e que a canção evoca) sejam tradicionais, neste caso é a textura livre que origina uma sonoridade menos convencional, quer através do ritmo, quer através do efeito harmónico que não é controlado convencionalmente, mas resulta do campo harmónico gerado pelos fragmentos da melodia em várias tonalidades:

acc. al tempo seguinte (- free tempos)

379

Exemplo 124. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização nas cordas de harmônicos em sucessão escalar, arco “col legno battuto” e notas hiperagudas no violino 1 para simular (juntamente com a percussão ausente deste exemplo) um conjunto de gamelão, sugerido pelo texto nesse momento (referência às “Marionetas de Sumatra”, cujos espetáculos são, em geral, acompanhados de música local):

1300 Marionetas de Sumatra que apenas tinham interpretado histórias de amor.

Exemplo 125. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização de pressão exagerada do arco nas cordas para produzir um som de madeira a ranger, resultado da aplicação de alguma força extrema, neste caso, do casco de um navio a ranger enquanto faz frente a uma tempestade brutal, tal como sugere o texto da narração, uma técnica claramente originada das vanguardas polacas dos anos 50 e 60:

500 pipas de espuma do mar.

7 búzios gigantes de onde saíam longínquas ressonâncias de naufrágios míticos...
(levar bizzo à orelha direita e fingir que se escuta o mar...)

Narrador

35 tutti p e calmo, ma agitando poco a poco... (ca. 15")

36 tutti tempestuoso!!! (ca. 25")

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Exemplo 126. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização de trilos em “frullato” (trémulo rápido e irregular produzido pelo rolar da língua), sempre “sforzatissimo”, num registo agudo do clarinete baixo, para imitar *Zorbas* a bufar furiosamente ao chimpanzé *Matias*:

Cl. Mi \flat /
Cl. Lá /
Cl. B.

sempre flutt.

ff sempre

Exemplo 127. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, mais um exemplo de técnicas oriundas das vanguardas polacas de 50 e 60, para imitar os lamentos dos animais pela morte de *Kingah*, nomeadamente o uso de uma palheta de oboé (previamente separada), quer pelo oboísta quer pelo fagotista, e o uso da voz do instrumentista para os “miados” dos gatos, outro processo que, embora com intuítos diferentes, fez parte das explorações tímbricas e teatrais da maior parte das vanguardas da época, de Cage a Berio, de Penderecki a Ligeti:

(depois dos metais entrarem, todos miam)

ca. 30"

FL. /
Flt.

assobio de êmbolo ...E DOS PARDAIS...

G.P.

Ob. /
Cor. I.

só c' palheta de oboé ...OS LATIDOS E UIVOS DOS CÃES...

Cl. Mi \flat /
Cl. Lá /
Cl. B.

assobio de êmbolo ...O PIAR LASTIMOSO DOS CANÁRIOS...

Fag. /
Cfag.

só c' palheta de oboé ...OS LATIDOS E UIVOS DOS CÃES...

Trp.

miados com a voz ...GATOS DA OUTRA MARGEM DO RIO...

Tpt.

miados com a voz ...GATOS DA OUTRA MARGEM DO RIO...

Tbn.

miados com a voz ...GATOS DA VIZINHANÇA...

Tb.

miados com a voz ...MIADOS DE COLONELO...

Cl. Mi ♭ /
Cl. Lá /
Cl. B.

cl. Eb (standing)

mp *mf*

solo, in a deliberate "low" jazzy style

Fag. /
Cfag.

Trp.

sord. harmon (s/shaft) (standing)

mf

solo, in a deliberate "low" jazzy style

Tpt.

Narrador **3/4**

- "Mamã! Socorro!!!"
Zorbas chegou ainda a tempo de ver uma ratazana fugir por um buraco aberto na parede...
- "Não tínhamos pensado neste perigo", exclamou! "Vou já ter uma conversazinha com estas malditas!"

59 $\text{♩} = 152$
molto sul pont.

Vln. I *sfz*
molto sul pont.

Vln. II *sfz*
molto sul pont.

Vla. *sfz*
molto sul pont.

Vc. *sfz*
molto sul pont.

Cb. *sfz*
molto sul pont.

Exemplo 130. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização das cordas em “glissandi”, e da passagem rápida para os “squeeze toys” e para a utilização da voz do instrumentista, novamente um tipo de acção teatral típica das vanguardas dos anos 60 que, não obstante não modificar a técnica convencional do instrumento, representa igualmente uma *expansão* das possibilidades musicais do executante, neste caso permitindo aumentar a massa orquestral ilusória mas eficazmente, uma vez que 10 dos 18 instrumentistas pode usar a voz enquanto toca os “squeeze toys” (cordas, percussões, piano, harpa). A utilização de ritmos específicos escritos para os efeitos vocais torna-os, mais uma vez, parte integrante da estrutura musical, e não meros efeitos descritivos superficiais sem nexos formais:

Exemplo 130. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização das cordas em “glissandi”, e da passagem rápida para os “squeeze toys” e para a utilização da voz do instrumentista, novamente um tipo de acção teatral típica das vanguardas dos anos 60 que, não obstante não modificar a técnica convencional do instrumento, representa igualmente uma *expansão* das possibilidades musicais do executante, neste caso permitindo aumentar a massa orquestral ilusória mas eficazmente, uma vez que 10 dos 18 instrumentistas pode usar a voz enquanto toca os “squeeze toys” (cordas, percussões, piano, harpa). A utilização de ritmos específicos escritos para os efeitos vocais torna-os, mais uma vez, parte integrante da estrutura musical, e não meros efeitos descritivos superficiais sem nexos formais:

Exemplo 131. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização de trémulos articulados em “portamenti” nas cordas (sempre “molto sul ponticello”), que simulam o carácter “rasteiro” e “dissimuladamente velhaco” dos roedores, uma vez que os “portamenti”, embora articulados, deslizam entre cada nova nota tal como as Ratazanas “deslizam” rente às paredes:

Exemplo 131. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização de trémulos articulados em “portamenti” nas cordas (sempre “molto sul ponticello”), que simulam o carácter “rasteiro” e “dissimuladamente velhaco” dos roedores, uma vez que os “portamenti”, embora articulados, deslizam entre cada nova nota tal como as Ratazanas “deslizam” rente às paredes:

Exemplo 132. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização pouco usual de “glissandi” de harmónicos no trombone (normalmente executados com a vara), para imitar a irritação de *Barlavento* para com o estúpido e implicative chimpanzé *Matias*:

Exemplo 132. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, utilização pouco usual de “glissandi” de harmónicos no trombone (normalmente executados com a vara), para imitar a irritação de *Barlavento* para com o estúpido e implicative chimpanzé *Matias*:

Exemplo 133. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, mais uma imitação de jazz, desta vez sensual e não agressiva como a dos Gatos Vadios, novamente com o recurso a formas de tocar típicas do jazz, nomeadamente os "portamenti", o tocar de pé, e, dadas as indicações, um timbre menos polido, mais "metálico" e com diferente "vibrato" daquele que seria de esperar dos instrumentistas de uma orquestra clássica que tivessem de tocar Mozart, Brahms ou Strauss. Embora não se trate aqui de uma técnica expandida, nem de nada muito fora do comum, o timbre e em geral a forma de tocar do jazz e da música erudita são suficientemente afastados uns dos outros para deixar de os incluir nestes exemplos:

The musical score for Example 133 is presented in two systems. The first system includes staves for Oboe (oboé), Clarinet in A (cl. A), and Bassoon (sord.). The second system includes staves for Brassy (brassy), Portamento in jazz style (port. in jazz style), and Snare Drum (s. sord.). The music features various jazz techniques such as portamenti, triplets, and dynamic markings like *mf*, *ff*, and *f*. The tempo is marked "solo, jazzy (standing)".

Dos exemplos anteriores, de modo algum exaustivos em relação à peça na sua totalidade (muitos deles são usados repetidamente ao longo do conto), embora representativos da maior parte dos artifícios técnicos e tímbricos, podemos inferir que os 45' de música da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* são como que um "compêndio" de muitas das técnicas modernas dos instrumentos da orquestra sinfónica, mesmo se a maior parte dos efeitos se encontre naturalmente nas cordas, instrumentos com maiores potencialidades a nível da variância tímbrica, mercê da forma como o som é

produzido e controlado⁴⁷¹. E não obstante a questão formal e de coerência de linguagem da obra não ser o objectivo deste capítulo, cremos ter já demonstrado que uma tal preocupação é anterior à preocupação com o timbre e o gesto descritivo.

Os efeitos ou as técnicas menos tradicionais, os instrumentos não convencionais, o humor e as alusões a outras formas de tocar, como o jazz, inserem-se numa lógica composicional puramente musical, que permite à peça, não direi sobreviver por completo sem a narração⁴⁷², mas possuir coerência musical para além desta⁴⁷³, mantendo ainda uma diversidade tímbrica, textural, estilística que se destina não só a ilustrar a história de maneira efectiva e atractiva para as crianças mas também a aumentar a sua percepção musical.

Este aspecto, como já foi referido, fazia parte do pedido da AMVC no sentido de que as encomendas destes contos narrados possuem dois propósitos muito claros: a demonstração de instrumentos (embora não necessariamente de técnicas não convencionais) às crianças, e o contacto com grandes obras literárias⁴⁷⁴ que, embora da escolha dos compositores, devem ter qualidade suficiente para estarem nessa categoria.

Em *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* estas instruções procuram ir ainda mais longe com a criação de uma obra que, à maneira das sinfonias de Mahler, contivesse “todo um universo”, e funcionasse de maneira até “excessiva” do ponto de vista sonoro, do ponto de vista da relação do narrador com a orquestra, e do ponto de vista mesmo da duração, relativamente extensa para um conto narrado, que chega aos 50’ se for incluída a canção coral *ad lib*.

⁴⁷¹ O que já acontecia na maior parte das vanguardas dos anos 50 e 60, nomeadamente na citada Escola Polaca, que produziu inúmeras obras somente para orquestra de cordas, como os famosos *Tren ofiarom Hiroszimy* (*Trenos às Vítimas de Hiroshima*, 1960) de Penderecki (1933).

⁴⁷² Tal não faria sentido, mesmo assim, dado precisamente o facto de existir uma história e de a música, de alguma forma, ter de a servir. A maior parte dos bailados dos séculos XIX e primeira metade do XX, para mencionar um género orquestral alicerçado numa narrativa, sempre foram tocados em concerto na forma de suites ou de peças únicas (fragmentos sinfónicos) já previamente extirpados de repetições inúteis, redundâncias, etc. Os únicos dois bailados relevantes que nunca sofreram cortes foram *A Sagração da Primavera* e *As Bodas*, ambos de Stravinsky, e não é por acaso que ambos partem de estruturas ritualistas, construídas a partir de cenários com pouco ou nenhum enredo. Todos, ou quase todos os restantes, de *O Pássaro de Fogo* e *Petruska* do mesmo Stravinsky, a *Romeu e Julieta* de Prokofiev, e mesmo mais perto de nós, os bailados *Salomé* (1978) e *Caroline Mathilde* (1991) de Peter Maxwell Davies (1934), têm sido mais conhecidos nas suas adaptações sinfónicas (reduzidas, claro está) do que nas suas versões integrais.

⁴⁷³ A prova deu-se numa das cinco execuções da peça, em Vigo, Espanha, durante a qual, por falta de meios de amplificação para o narrador se poder sobrepor ao “ensemble” sem deixar de ser ouvido, foi decidido juntar grandes porções da narrativa, e deixar a música entre elas fluir sozinha durante bastante tempo, com excelentes resultados em termos puramente musicais. Em momento algum se sentiu que a narração era necessária à fruição puramente musical e à lógica de encadeamento das várias secções, embora a versão original com o narrador a interagir directamente com o fluxo narrativo fosse mais excitante e imprevisível.

⁴⁷⁴ Em geral de autores lusófonos, embora em 2009 tenhamos escolhido Umberto Eco para *Os Gnomos de Gnu*, proposta que foi aceite.

A escolha do “ensemble”, se bem que condicionada à partida pelo número e tipo de instrumentistas, permitiu-nos ampliar a sonoridade até níveis quase orquestrais, quer através das dobragens das madeiras para o agudo (piccolo) e o grave (contrafagote), quer através da multiplicidade das percussões.

O único senão, sempre presente neste tipo de “ensembles” é a fraca potência das cinco cordas face a 4 madeiras, 4 metais, 3 percussionistas, 1 piano e 1 harpa⁴⁷⁵. Embora a obra preveja a possibilidade de serem usados naipes, é a versão original que mais agrada ao autor, uma vez que a escrita foi cuidadosamente pensada para que as cordas não se perdessem no meio dos restantes instrumentos, quer através da redução das dinâmicas ou do nº de instrumentos quando de passagens importantes para as cordas, quer através de um reforço da dobragem das cordas na execução de linhas melódicas importantes e do uso de registos mais intensos e sonoros, como se poderá verificar pelos três exemplos seguintes:

⁴⁷⁵ O que leva por vezes à amplificação só das cordas, possibilidade que preferimos descartar em favor de uma escrita específica que permite aumentar a sonoridade destas.

Exemplo 134. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, "tutti" no qual a melodia é levada por todas as cordas (excepto o contrabaixo) em oitavas num registo agudo bastante sonoro e potente. As surdinas dos metais e os gestos esparsos das madeiras possibilitam que as cordas sejam ouvidas:

FESTIVO!

72

FL / Fb. *piccato*

Ob. / Cor. I. *f*

Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B. *el baixo*

Fag. / C. fag. *contrafagote*

Trp.

Tpt. *word plunger*

Tbn. *word plunger*

Tb.

Perc. I.

Perc. II.

Perc. III.

Hp. *8va*

Pno. Cel. Sint.

Narrador

FESTIVO!

Vln. I. *f*

Vln. II. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Exemplo 135. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, outro “tutti” semelhante ao do exemplo 61 no sentido de as cordas conduzirem em oitavas a linha melódica, mas desta vez as cordas são reforçadas pela 1ª trompete, e o resto do “ensemble” move-se numa zona grave que não interfere com a melodia:

1088 **89** ♩ = 80 MAESTOSO

FL. / Fl.
Ob. / Cor. I.
Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B.
Fag. / C. fag.
T. p.
T. p.
T. bn.
T. b.
Perc. I.
Perc. II.
Perc. III.
Hp.
Pno. Cel. Sint.
Narrador

89 ♩ = 80 MAESTOSO

Vln. I.
Vln. II.
Vla.
Vc.
Cb.

Exemplo 136. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, duas situações em que as cordas praticamente sozinhas conduzem o discurso, aqui e ali pontuado de pequenos solos ou intervenções da percussão, do piano, do clarinete em Mib, etc.:

318

Fl. /
Flt.

Ob. /
Cor. I.

Cl. Mi. /
Cl. Lá /
Cl. B.

Fag. /
Clag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno.
Cel.
Sint.

Narrador

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cl. Eb (sempre solo)

mp

mf

f

s. nord.

mf

f

snare, 2 toms, bass drum

mf

1 latex

- "Mas você comeu-a toda...! Nem sequer me deixou cheirá-la!", choramingou Secretário.

Zorbas interrompeu-os, e contou a história de Kingah.

405

Fl. / Flt. *mf* *flauta*

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi ♯ / Cl. La / Cl. B. *mf*

Fag. / Cfg. *mf* *fagote*

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I *marimba* *hard mallets* *mf* *f*

Perc. II

Perc. III *ord.* *mf* *f*

Hp.

Pno. Cel. Sint. *ffz*

Narrador **H** $\frac{12}{8}$ $\frac{9}{8}$

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf* *arco*

Cb. *f* *ffz* *mf*

5.3 Elementos estruturantes da linguagem musical.

A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* estrutura-se em dois tipos de coerência musical, que se interpenetram. Por um lado, existem secções mais abstractas do ponto de vista temático e textural, como toda a secção inicial até ao nº5 da partitura, secções construídas a partir de pressupostos intervalares e de registação, e por outro, secções de textura mais tradicional baseadas nos diversos motivos e temas relacionados com os personagens da história. Ambos os tipos se inserem dentro de parâmetros descritivos, uma vez que é do conto que tudo o resto parte.

Podemos assim falar de momentos tonais funcionais, embora este seja um tonalismo alargado e contrapontisticamente por vezes bastante livre, chegando à politonalidade e polimodalidade, e de momentos baseados em estruturas intervalares não tonais, características da música de concerto do autor, e cujo intervalo básico é a 4ª Aumentada, intervalo “pivot” dentro de modelos escalares de tom inteiro que alternam as duas possíveis transposições através do meio-tom, usado fundamentalmente como intervalo de mediação entre elas.

Não obstante a música descritiva, ou simplesmente dramática, como a ópera, normalmente mostrar sinais de algum relachamento no que toca ao uso de processos mais abstractos de composição, dada a natureza ilustrativa do género, no século XX, devido em grande parte à falência da tonalidade tradicional e ao uso crescente de linhas melódicas contínuas (como o “arioso”) em detrimento das árias convencionais, blocos fechados dentro da acção dramática, muitos compositores, como Berg ou Britten, estruturaram as suas óperas de forma consistente com os processos usados em obras não-dramáticas. Técnicas de variação em Britten (*The Turn of the Screw*), e formas instrumentais (como a passacaglia, a sonata, a invenção ou a fuga) em Berg (quer no *Wozzeck* quer na *Lulu*) fornecem à liberdade induzida pelo palco a coerência musical necessária, e contribuem ainda para reforçar o aspecto dramático, como é o caso da *Passacaglia* de Peter Grimes, de Britten, para só citar um exemplo.

A ópera inglesa já conhecia aliás estes processos de estruturação instrumental dentro de um contexto operático: basta lembrar-mo-nos de *Dido*

and *Aeneas* de Purcell, compositor barroco ao qual Britten foi buscar inspiração por várias vezes (2ª *Quarteto de Cordas*, *Guia dos Jovens para a Orquestra*, etc.), e do uso, por este, da técnica da “chaconne”.

Os exemplos seguintes ilustrarão alguns destes processos, que serão usados ao longo de toda a obra:

Exemplo 137. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, comp. 1-5:

The musical score for Example 137, titled "1 - Mar do Norte" (No. 104), is presented in 4/4 time. The score includes parts for Piano/Celesta/Synthetizer, Narrator, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The title "1 - Mar do Norte" is prominently displayed. Annotations highlight specific harmonic and melodic elements: a "Resumo" box points to a celesta melody; a yellow box labeled "F C# B" is in the Violino I part; another yellow box labeled "A F Eb" is in the Viola part; and yellow boxes labeled "B" and "F" are in the Contrabasso part. Arrows indicate the relationships between these notes across different instruments and measures.

O exemplo 137, relativo aos primeiros cinco compassos da peça, ilustra o mar sobre o qual voam as gaivotas, descrito na fala seguinte como sendo “azul e frio”. A relativa uniformidade do mar visto de longe (visão das aves) é musicalmente transmitida pelo estatismo da escala por tons inteiros numa única transposição (B-C#-Eb-F-G-A). Todas as notas da escala se encontram presentes nestes cinco compassos, partindo do Si, nota “tónica”, e indo até ao Fá, nota “dominante” do eixo principal, à volta do qual todas as restantes notas da escala rodam. As notas vão sendo gradualmente introduzidas, pela ordem B-C#-F e G-Eb-A, criando assim dois complexos simétricos de 2ªM/3ªM melodicamente, e um terceiro complexo do mesmo tipo, desta vez harmónico, no final desta mini-secção de cinco compassos, Eb-F-A. Este complexo está

situado exactamente à distância de 4ªA (ou 5ª d) do complexo inicial, e o processo é resumido em notas rápidas na celesta (5º compasso), que toca todas as notas da escala à excepção do Fá, que se encontra fortemente representado na nota prolongada do baixo. O registo também subiu, desde o Si 1 do contrabaixo até ao Lá 5 do 1º violino.

Exemplo 138. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nº2, cont.:

2

Fl. / Flt.
Ob. / Cor. I.
Cl. Mi. / Cl. I. / Cl. B.
Fag. / Ctag.
Trp.
Tpt.
Tbn.
Tb.
Perc. I.
Perc. II.
Perc. III.
Hp.
Pno. Cel. Sint.
Narr.
Vln. I.
Vln. II.
Vla.
Vc.
Cb.

F que faltava

**F
C#
B**

B-F-Eb

crescendo poco a poco

FL. / Flt.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi. / Cl. Lá. / Cl. B.

Fag. / Cflag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I.

Perc. II.

Perc. III.

Hp.

Pno. Cel. Sint.

Narr.

crescendo poco a poco

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

C#-Eb-G

B-Eb-F

B

B-C#-Eb-(f)-G-A

4 $\text{♩} = 72$ (misterioso)

FL. / Flt.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi ♭ / Cl. I. ♭ / Cl. B.

Fag. / C. fag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I.

Perc. II.

Perc. III.

Hp.

Pno. Cel. Simt.

Narr.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

2 chascas irregolare...

timpani coperto glass chimes irregolare...

CD fade-out.

E

Bb

Bb

Toda a secção inicial que desemboca no nº4 de orquestra, quando a música subitamente inflecte para Bb, nota “pivot” seguinte que não pertence à transposição da escala por tons usada até então (e que introduz uma novo tipo de harmonia baseado na ressonância dos harmónicos superiores sobre uma fundamental, Bb), ilustra os adjectivos lançados pelo texto sobre as características do mar, até aí não descrito: azul e frio. O estatismo da 1ª secção continua ainda, mas a descrição do mar como sendo “azul e frio” tomam forma nos “frios” acordes espectrais que se seguem. Sendo os parciais (harmónicos) normalmente tocados sem expressão (i.e. sem vibrato), essa falta de expressividade é entendida aqui como “frieza”. Quanto ao “azul”, esse, evidentemente, só poderá ser descrito de forma poética. Aliás, o fenómeno descritivo nesta peça toma várias formas, umas onomatopeicas, outras menos, no que toca à imitação de ruídos naturais, ou outro tipo de sons, e, como outra música qualquer, procura a descrição através de “estados de alma” do seu autor quando em contacto com determinados contextos. A descrição de “mar azul e frio” toma pois aqui a forma de um certo tipo de harmonias espectrais. No entanto, a coerência com a secção anterior não é sacrificada. Como se poderá verificar no exemplo anterior, existe não só uma “modulação” entre as secções (quer através de notas pertencentes ao acorde seguinte que já aparecem nas harmonias anteriores, quer através do movimento cromático do baixo B-Bb), como o domínio da 4ªA (ou 5ªd) continua a impôr-se no novo contexto, suavizando a transição entre ambas. Nomeadamente, se analisarmos o primeiro acorde do nº4 de ensaio, verificaremos que os extremos do acorde se situam entre o Sib grave do contrabaixo, contrafagote e tuba, e o Mi natural da flauta e violino, enquanto o trombone toca um outro Mi que se insere dentro dos dois Sib graves (este tocado pelo trombone uma oitava acima dos outros três instrumentos graves). O 2º acorde (comp. 22), melodicamente sobe uma 5ªd, e as duas notas agudas desse acorde reproduzem agora a 5ªd dos graves, E-Bb.

Também o registo e os complexos de três notas formados por uma 2ªM e uma 3ªM (que no âmbito total se situam entre uma 4ªA ou 5ªd) são usados para ir subindo até ao compasso 15, altura em que os dois compassos de transição entre os nº3 e 4 de ensaio (sendo que o 1º compasso do nº4 realiza subitamente essa transição já esperada) distendem um pouco a textura e o registo, para então estes subirem e aumentarem subitamente na forma dos já mencionados

complexos espectrais. Este tipo de coerência é portanto essencial ao nosso pensamento musical, independentemente do facto de a música ser, neste caso, (duplamente) destinada às crianças e de carácter descritivo. Sem esse tipo de trabalho sobre os intervalos e demais parâmetros, e não obstante a facilidade imagética proporcionada pelo texto narrado, a obra sofreria de ponto de vista arquitectónico, mesmo considerando que este tipo de processos não é imediatamente compreensível para uma criança, mais atenta a repetições de melodias ou de gestos simples do que a subtilidades de disposição intervalar.

Outros elementos de coerência existem, como os motivos, tipos de música e timbres atribuídos a cada personagem ou grupos de personagens, como referiremos nos capítulos seguintes, porém deter-nos-emos aqui somente nos elementos mais abstractos da linguagem musical, como o trabalho intervalar já referido, e a conexão entre “tónicas”. De um ponto de vista geral, considerando agora as notas “pivot” das secções atonais e as notas “pivot” das secções tonais como tendo funções próximas de alicerce de sub-estruturas harmónicas a médio e longo prazo (“tónicas” e “dominantes”), a peça possui claramente uma coerência global nos seus 40’ de duração total.

O exemplo seguinte, 139, que reduz o plano tonal da obra, demonstra essa coerência a vários níveis. A pauta inferior contém as notas polares, sejam elas tónicas reais de uma secção tonal, quer notas “pivot” que fundamentam secções não tonais (normalmente à base das escalas de tons inteiros como a secção inicial, ou cromaticamente livres). A pauta superior possui vários níveis. A falta de notas relacionadas indica passagens que só usam uma nota “pivot”, enquanto uma única nota indica uma relação de “tónica-dominante” em contextos não tonais, como na secção inicial já analisada, na qual a música oscila entre a “tónica” Si e a “dominante” Fá, numa vaga alusão aos sistema de eixos de Bartók embora aqui utilizado de forma pessoal.

Por fim, a construção de uma tríade ou de um acorde de 4 sons indica as secções tonais. Como se pode verificar, a música parte de um contexto não tonal para um contexto tonal, regressando ao contexto inicial de forma progressiva mais perto do fim, alternando rapidamente nas secções finais entre tons inteiros e harmonias não tonais com secções tonais, ficando a cadência final como exemplo dessa ambiguidade, ao cadenciar, no baixo (num

movimento Dominante-Tónica), em Lá (Maior), mas num Lá Maior “desestabilizado” pelo D# (Mib) do clarinete, que retarda a terceira do acorde:

Exemplo 139. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, plano tonal:

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The analysis includes the following elements:

- Secção inicial** (Initial section): A yellow box at the top left of the first system.
- Motivo "Prokofiev"** (Prokofiev motif): A yellow box at the top right of the first system, pointing to a specific chord.
- Tarantela**: A blue box in the second system, pointing to a chord.
- Dó#m** (Dó#m): A white box with a right-pointing arrow in the third system, indicating a modulation.
- Lá m** (Lá m): A white box in the fourth system, pointing to a chord.
- "Jazz"**: A red box in the fourth system, pointing to a chord.
- "Valsa triste"** (Sad waltz): A green box in the fifth system, pointing to a chord.
- Dó#M** (Dó#M): A white box in the fifth system, pointing to a chord.
- Cadência final** (Final cadence): A yellow box in the sixth system, pointing to the final chord.
- Lá M** (Lá M): A white box with a right-pointing arrow at the bottom right, indicating the final key.

Arrows indicate the flow of the tonal analysis, showing how the key signature changes throughout the piece.

Exemplo 140. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, cadência final:

rall. molto a poco e poco **LENTISSIMO!** ♩ = 40

...de gato bom, de gato nobre, de gato de porto...

rall. molto a poco e poco **LENTISSIMO!** ♩ = 40

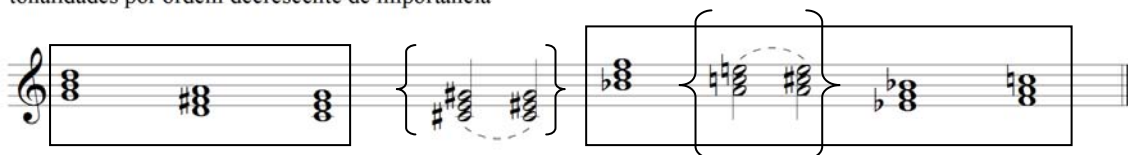
(CD continua um pouco além do fim: do contrabaixo, em fade-out até à extinção total do som...)

Como se pode verificar no plano tonal da obra, exemplo 139, para além de uma estrutura de certo modo tripartida (não tonal-tonal-não tonal/tonal) no que toca às linguagens utilizadas, a secção intermédia é aquela que está mais relacionada com os diversos personagens e é dominada pela tonalidade de Sol M devido ao insistente “motivo Prokofiev” que unifica diversas passagens, normalmente como um “ostinato” nos graves. Esse motivo nunca é transposto, e assim a imensa variedade que a obra revela no decurso da sua evolução, variedade tímbrica, motívia e principalmente, de situações, é unificada através da insistência tonal em duas tonalidades, associadas por quintas: Sol M e Ré M. Ambas estão também associadas aos gatos, a primeira através do “motivo Prokofiev”, e a segunda através da tarantela, que se relaciona em particular com o restaurante italiano, onde os gatos se costumam encontrar, e em geral com a comunidade dos gatos “bons” (o jazz sendo associado quer com a sensualidade de *Bubulina* quer com os Gatos Vadios).

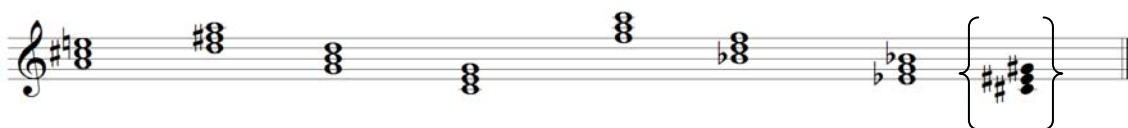
Assim, podemos falar de uma hierarquia de tonalidades que se dispõe segundo a duração e segundo a importância específica na estrutura global da peça (como o lá m/Lá M com que finaliza):

Exemplo 141. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, hierarquia e relação de tonalidades:

tonalidades por ordem decrescente de importância



tonalidades por relação de quintas



A escolha das tonalidades segue pois um esquema por quintas perfeitas na sua quase totalidade, e a hierarquização das mesmas separa-as em duas metades praticamente simétricas à volta de três tonalidades relacionadas também por quintas: dó-sol-ré, e mib-sib-fá, separando assim sustenidos de bemóis. Todas as tonalidades são Maiores, à excepção de dó#m e lám, que se

apresentam pela primeira vez na obra nesta modalidade menor, mas que, qual cadência picarda, transitam para, respectivamente, Dó#M e LáM, tonalidade com a qual, como vimos, a obra se termina. A única tonalidade que não se insere no círculo de quintas é dó#, que na peça tem uma função importante, embora esta somente na parte final: a valsa lenta, ou “valsa triste”, que assinala a presença do Poeta e a sua poesia, uma vez que é através desta que a gaivotinha acaba por voar, e é com ela que se termina o conto musical.

5.4. Relação da narração com o fluxo musical: a influência do cinema.

Uma das características da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* que mais nos interessou trabalhar do ponto de vista da adaptação musical foi a possibilidade de encarar a música como sendo um tipo de “banda sonora”, ao invés de deixar apenas aquela como mero comentário do texto. Essa decisão implicou, desde logo, uma grande ênfase à sobreposição do texto e da música, e a especificação de um narrador capaz de ler música, dado que este terá de seguir o texto pela partitura de orquestra. O cinema, a nova e sétima arte, e aquela que mais do que qualquer outra caracteriza a primeira metade do século XX, veio de certo modo substituir no imaginário popular outras formas de arte musical, nomeadamente a ópera (em particular o cinema sonoro). Como refere Richard Taruskin, reflectindo sobre o declínio da ópera nos anos 30:

“What had happened? Most obviously and proximately, the depression, which closed many theaters beginning in 1931, and forced impresarios to flee from the copyrighted contemporary repertoire into the public domain. But whereas the spoken theater eventually regained and surpassed its previous artistic and economic levels, contemporary operatic culture was effectively killed. So what killed it? Talkies. Which were really singies, even without songs. The movies did not only preempt the operatic audience. At a profound level, the movies became the operas of the mid-to late twentieth century, leaving the actual opera houses with a closed-off museum repertoire and a specialized audience of aficionados, rather than a general entertainment public hungry for sensation. With the advent of the sound film, opera found its preeminence as a union of the arts compromised and its standing as the grandest of all spectacles usurped.” (Taruskin, 2009: 246-247)

A própria música, sem a qual nenhuma ópera sobreviveria, transforma-se na banda sonora do filme, fazem Taruskin não hesitar em proclamar o cinema a “ópera do século XX”, e é nesse sentido que, quer esta quer o conto musical narrado (e até talvez mais este, dado que os personagens falam, não cantam, tal como na maioria dos filmes) do nosso ponto de vista podem e devem, se quiserem fazer parte da cultura viva do nosso tempo, aproveitar técnicas e processos comuns ao cinema:

“But what of music as a delineator or inducer of mood, as emotional expression, as sheer sensuous presence’ here, at least, opera would always reign supreme, or so you would have thought. But it turns out that the movie sound track can be remarkably like an operatic score in its function, if not necessarily in its sonorous means. [...] It is by no means stretching a point, therefore, to say that movies are the operas of the twentieth century. The creative energy that used to be invested in the opera business now goes into the movie industry; and the blockbuster emotional experiences that operas used to deliver are now far more dependably administered by the big screen.” (ibid.: 247-248)

Não deixa de ser uma coincidência interessante a ligação de Prokofiev, o criador do conto musical para crianças, ao cinema, nomeadamente ao cinema de Eisenstein, não só um dos principais criadores da sua época como um dos primeiros teóricos da nova arte, inclusive no campo musical. As experiências de Prokofiev nos três filmes que realizou (*O Tenente Kijé*, *Alexandre Nevsky* e *Ivan o Terrível*) frutificaram sem dúvida a sua visão da música dramática, já ampla num compositor que escrevera até 1936 várias óperas e bailados, base da narração cinematográfica. Quando concebe *Pedro e o Lobo* em 1936, Prokofiev já escrevera a música de *O Tenente Kijé* (1933), e no mesmo ano do conto escreverá ainda a música de um filme nunca terminado (*A Dama de Espadas*), a qual aproveitará para outras obras de concerto. Sem a experiência do cinema, o ritmo narrativo e a extrema vivacidade das imagens musicais de *Pedro e o Lobo* seriam sem dúvida completamente diferentes, não sendo de admirar que várias versões cinematográficas do conto de Prokofiev tenham sido produzidas desde então.

Referimos explicitamente no título deste capítulo o cinema mudo e o cinema animado, dado que estes possuem algumas características comuns, nomeadamente a velocidade vertiginosa da montagem, e no caso do cinema animado, da própria montagem musical. Paragens abruptas, sobreposições de toda a ordem, colagens e citações são técnicas usadas na animação, em particular nos “cartoons” norte-americanos dos anos 50, que já inspiraram outros compositores nesse sentido⁴⁷⁶. Esta hiperactividade e “tendência para o caos” dos desenhos animados cómicos desse período, nomeadamente da série *Road Runner e Coyote* influenciou a composição de algumas secções da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, como as relativas ao Bazar, à luta dos Gatos Vadios, ou a *Sabetudo*.

⁴⁷⁶ A *Chamber Symphony* (1990) de John Adams (n. 1947) é, no nosso entender, talvez o exemplo mais notável desta influência improvável, que se mistura com a influência da *Sinfonia de Câmara n.º1* de Arnold Schoenberg. Adams considera que a hiperactividade “esquizofrénica” da obra de Schoenberg é um ponto em comum com a hiperactividade dos personagens dos desenhos animados cómicos dos anos 50, como *Speedy Gonzalez*, *Coyote* e *Road-Runner*, entre outros.

Também o uso de instrumentos menos usuais, entre brinquedos e utensílios diversos do quotidiano (talheres, latas, etc.) foi inspirado não só pelo exemplo de Britten em *Noye's Fludde*, que já referimos, como também pela empresa fictícia “Acme Corporation”, que aparece no contexto dos desenhos animados “Looney Tunes”. Esta “companhia” pode fabricar não importa que produtos, e a sua presença é notável na série *Road Runner*, normalmente com efeitos catastróficos e, inevitavelmente, hilariantes. O uso de sonoridades extravagantes deriva em parte dessa influência, e esses instrumentos são usados para obter, em alguns casos, efeitos cómicos, não obstante a escolha de sonoridades não tradicionais na obra ser uma característica geral, não exclusivamente relacionada com o humor, embora em geral assim seja.

A sobreposição de músicas diferentes e a rápida justaposição de secções, são características que já se encontram em obra seminais do século XX, como *Petruska* (1911) de Stravinsky, que adequadamente descreve a multiplicidade de uma feira e a atenção sempre desviada por atracções novas dos passantes. No entanto, também o cinema, nomeadamente o cinema soviético (Eisenstein) e expressionista alemão (Murnau, Pabst), usará até finais dos anos 20 essas técnicas inovadoras (montagem, sobreposição, justaposição, inversão da imagem e da temporalidade, ec.), raízes da linguagem única do cinema, e que irão, por sua vez, influenciar alguns dos compositores mais significativos da primeira metade do século, como Alban Berg, que na ópera *Wozzeck* (1922) as usa de forma simultaneamente cómica e dramática (cena entre o Médico e Wozzeck, transição da cena brutal do assassinio para a cena do bar onde se ouve uma “polka” banal, etc.)⁴⁷⁷.

Todas estas características, juntamente com o facto de a relação entre texto e música funcionar a mais das vezes por sobreposição, o que confere à orquestra um papel de verdadeira “banda sonora”, actuam em conjunto em várias secções significativas da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, criando um fluxo narrativo/dramático extremamente complexo e multifacetado.

⁴⁷⁷ A influência do cinema expressionista alemão teve tanta repercussão em Berg que, na sua segunda e última ópera (deixada incompleta à altura da morte), *Lulu* (1928), este previu a exibição de um filme integrado na encenação da ópera, que seria passado acompanhado por um interlúdio orquestral sensivelmente a meio da obra, interlúdio este que também usa (como já na *Suite Lírica*, de 1926) a reversão da música inicial, uma técnica claramente inspirada pelo cinema e muito usada nos anos vinte.

O exemplo 142 ilustra o início e o fim do 3º andamento da *Suite Lírica*, de Alban Berg, no qual é usado um retrógrado rítmico/melódico estrito, processo cinematográfico típico dos anos 20 e que uso no conto musical para descrever a ida e a vinda de *Zorbas* ao covil das Ratazanas, um retrógrado praticamente estrito (exemplos 143 e 144), enquanto o exemplo 145 e as ilustrações 18 e 19 demonstram a justaposição e sobreposição que acontece em várias secções da HGGEV, nomeadamente na cena do “Bazar” (onde, naturalmente, a acumulação desordenada de objectos sugere essa mesma acumulação musical) deriva quer de obras como *Petruska* (1911) quer do cinema mudo dos anos 20:

Exemplo 142. Alban Berg, *Suite Lírca* (1926). Início e fim do 3º andamento: retrogradação:

Allegro misterioso
♩ = 150

1 am Steg 2 H

pp sempre am Steg pp sempre am Steg pp sempre

3 4

5 6

molto p

132 133

134 135

136 137 138 Dpf. ab Dpf. ab Dpf. ab Dpf. ab

Exemplo 143. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Música da ida de Zorbas ao covil das Ratazanas:

59 ♩ = 152
Flauta 702
FL / Flt.
Ob. / Cor. I.
Cl. Mi♭ / Cl. Lá / Cl. B.
Fag. / C.fag.
Trp.
Tpt.
Tbn.
Tb.
Perc. I.
Perc. II.
Perc. III.
Hrp.
Pno. Cel. Sint.
Narr.

G.P.

- "Mãe! Socorro!!!"
Zorbas chegou ainda a tempo de ver uma ratazana fugir por um buraco aberto na parede...
- "Não tínhamos pensado neste perigo!", exclamou! "Vou já ter uma conversazinha com estas malditas!"

Desejou então à cave, e meteu-se pelo esgoto dentro em direcção ao covil das ratazanas. O sítio era tenebroso... e Zorbas foi acelerando o passo...

60 ♩ = 100
G.P.

muito sul pont.
muito sul pont.
muito sul pont.
muito sul pont.
muito sul pont.
muito sul pont.
muito sul pont.

59 ♩ = 152
Vln. I.
Vln. II.
Vla.
Vc.
Cb.

60 ♩ = 100
G.P.

503

Exemplo 144. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Música da ida ao covil das Ratazanas de Zorbas retrogradada para a vinda:

63 ♩ = 100 *diminuendo a poco e poco all pp . . .*

766

Fl. / Fgt. *flauta* *f*

Ob. / Cor. I. *f*

Cl. Mi ♭ / Cl. Lá / Cl. B. *cl. baixo* *f*

Fag. / Ctag. *f*

Trp. *f*

Tpt. *sord. harmón (s/shaft)* *f*

Tbn. *sord. harmón (s/shaft)* *f*

Tb. *f*

Perc. I *mf mallets* *marimba* *f*

Perc. II *caixa clara* *shofles* *f*

Perc. III *1 tubo de tempestade (al rovescio)* *mf irregolare* *pp*

Hp.

Pno. Cel. Sint.

Narr. *E dito isto recuou pelo esgoto, sem perder nunca de vista o chefe, nem os olhos vermelhos, às dúzias, que o seguiam cheios de raiva enquanto se afastava na escuridão...*

63 ♩ = 100 *diminuendo a poco e poco all pp . . .*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Exemplo 145. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Justaposição e sobreposição de músicas diferentes:

54 ♩ = 172 *crescendo* . . .

FL. / Fl.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi ♯ / Cl. Lá / Cl. B.

Fag. / C♯fag.

Trp.

Trpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno. Cel. Sint.

Narr.

54 ♩ = 172 *crescendo* . . .

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Fuiez, fuiez, chats de la Patrie!

sord. plunger

s. sord.

s. sord.

“La Marsellaise”

hallo

slapstick *como arrastador de gato?*

crash cymbal / Hi-hat c/ o pedal

rim shot

timbales

Música “original”

Quando os ruídos perceberam o que tinha acontecido, já tinham, cada um, ambas as orelhas rasgadas por um arranhão.

Valsa “Las Olas”

Ilustração 18: Friedrich W. Murnau, *Sunrise* (1927). Justaposição e sobreposição de imagens⁴⁷⁸



⁴⁷⁸ Fontes: <http://prowler.wordpress.com/2008/08/> e <http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/sunrise.htm>

Ilustração 19: Abel Gance, *Napoleon* (1927). Justaposição e sobreposição de imagens em écran triplo⁴⁷⁹



A acima referida cena do “Bazar”, a mais complexa de todo o conto musical, deriva pois directamente de obras como *Petruska* e das experiências de écran dividido de Gance, bem como da rápida montagem de filmes como *O Couraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein e ainda das montagens sonoras de Charles Ives tais como se podem encontrar em obras como *Three Places in New England* (1903-1929) e *The Fourth of July* (1913), ou de secções tão paradigmáticas tais como a grande colagem da ópera *Le Gran Macabre*, de Ligeti (1976). Tendo tomado contacto com estas obras muito cedo, a sua influência foi determinante para algumas particularidades do estilo composicional de maturidade do autor. A *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* usa técnicas que se podem encontrar facilmente em obras nossa de concerto destinadas a um público adulto, como o *Concerto para Dois Pianos*, cujos 1º e 4º andamento revelam um caleidoscópio de músicas

⁴⁷⁹ Fontes: http://www.terramedia.co.uk/media/film/Gance_Polyvision.htm e <http://www.criterionforum.org/forum/viewtopic.php?f=6&t=4746&start=50>

diferentes (entre música original e fragmentos citados em colagem) em rápida sucessão e sobreposição:

Exemplo 146. Igor Stravinsky, *Petruska* (1911). Justaposição e sobreposição de vários fragmentos: valsa de realejo (A), tema inicial da flauta (B), um motivo cromático (C) e um quarto motivo relacionado com o início e já anteriormente aparecido (D), cada um com a sua métrica própria:

26

17 ШАРМАНКА И ЯЩИКЪ СЪ МУ.
The Organ and the Music Box Stop
Stringendo. $\text{♩} = 46$.

Fl. Picc. I. A

Fl. I. II.

Ob. I.

Ob. II. III.

Cl. I. II. III.

Cl. basso

Fag. I. II.

Cont. F.

Tr. I.

Trb. III Tuba

Timp.

Trgl.

Camp.

Celesta & 4 mains

Piano

V. I. B

V. II. C

Viola

Celli

C. B. D

Stringendo. $\text{♩} = 46$.

а) Solo

poco a poco cresc.

arco

а) ШАРМАНЩИКЪ СЯВЪА ПИГРАТЬ НА КОРНЕТЪ - А. ПИСТОНЪ.
The Organ-Grinder Begins to Play the Cornet Again.

17

Exemplo 147. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. “Cena do Bazar”. Justaposição e sobreposição rápida de músicas totalmente diferentes em termos de estilo, linguagem e época:

ca. ♩ = 92 ca. 15" 32 ♩ = 52 (like an old 78 rpm of a fox-trot casino band)

FL. / Flt.
Ob. / Cor. I.
Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B.
Fag. / C. fag.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tb.
Perc. I.
Perc. II.
Perc. III.
Hp.
Pno. Cel. Sint.
Narr.
Vln. I.
Vln. II.
Vla.
Vc.
Cb.

ritard. quasi solo
ad lib. glissandi, em diminuendo, durante 10"
sord. harmon (with w-a)
w-a w-a w-a
marimba soft mallets
motor on (max. vibr.)
snare drum with snares
in style
poco
soft gliss.
Lv.
C-B-B-G-A
D-C-B-E-F-G-A
Lv.
Bb-F++
simulizand[?] pitch bend
Iniciar CD 2
CD Heart & Soul...

700 ventoinhas cujas pás, ao girar, recordavam as brisas frescas do entardecer nos Trópicos.

ca. ♩ = 92 ca. 15" 32 ♩ = 52 (like an old 78 rpm of a fox-trot casino band)

c. sord.
c. sord.
c. sord.
c. sord.
c. sord.
pizz.
pizz.
pizz.

acc. al tempo seguinte (- free tempos)

34 ♩ = 126

379

Fl. / Flt.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi. / Cl. Lá / Cl. B.

Fag. / C. fag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I.

Perc. II.

Perc. III.

Hp.

Pno. Cel. Sint.

Narr. II

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf* *gliss.* *(free tempo, nasty slow)* *play fragments of Heart & Soul* *(free tempo quick jazz)* *via sord.* *hard mallets* *motor off, fans open* *hard mallets* *vibes* *toy saxon peking* *celesta* *keep CD running*

1 astrolábio que teimava em apontar só para o Cruzeiro do Sul.

1300 Marionetas de Sumatra que apenas tinham interpretado histórias de amor.

acc. al tempo seguinte (- free tempos)

s. sord. *f* *col legno battuto* *f* *col legno battuto* *f*

5.5 Caracterização musical dos personagens.

Ao contrário de *Pedro e o Lobo*, cuja vocação didáctica implicou, para Prokofiev, a atribuição de determinados timbres e melodias a cada personagem, a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* é mais complexa no sentido em que os personagens, à excepção de *Zorbas*, não possuem melodias específicas simples que se repetem de cada vez que estes são referidos no enredo. Podemos ao invés falar de “universos contextuais” no seio dos quais a acção decorre, universos que se relacionam com grupos de personagens mais do que com indivíduos, e dos quais podem também ser feitas leituras simbólicas a um nível mais profundo, como é o caso de *Sabetudo* e de *Bubulina*.

Algumas referências são, todavia, mais directas, e mesmo para uma criança pequena poderão ser facilmente compreendidas, caso da tarantela que se relaciona com o “Baloíço”, o restaurante italiano do porto, por ser uma dança nacional bastante popular.

A *Zorbas*, personagem fulcral, é dado um “tema duplo”, uma melodia, associada ao clarinete baixo, instrumento que possui na obra um papel simbólico, e ainda um fragmento de 6 notas retirado de *Pedro e o Lobo*. Existem assim duas referências a *Pedro e o Lobo*, relacionadas com *Zorbas* mas também, no que toca à citação, relacionadas com os gatos “bons” em geral (os Gatos Vadios usam outra ideia), referências que derivam da enorme popularidade dessa obra. Ao invés de tentar contornar o problema de um conto musical com um personagem principal que é um gato, facto que remete directamente para a obra de Prokofiev que está no imaginário da maior parte das crianças, resolvemos incorporar os elementos do tema do gato de Prokofiev na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

Existem dois elementos em todos os temas de Prokofiev: o elemento melódico, e o tímbrico. Assim, o gato possuiu uma melodia específica, que o identifica, bem como um timbre, o do clarinete, que contribuiu para essa identificação e que se relaciona também com o carácter do animal (a característica “sub-reptícia”, sinuosa e cautelosa do gato é dada pela suavidade aveludada do timbre do clarinete)⁴⁸⁰:

⁴⁸⁰ Na estreia optou-se por caracterizar também “Zorbas”, o clarinetista, através de maquilhagem específica que, para além da ênfase do papel do instrumento na obra, teve também a virtude de focar a atenção das crianças nesse ponto do ensemble e de os

Exemplo 148. Prokofiev, *Pedro e o Lobo*. Tema do Gato:



Ilustração 20: caracterização física de “Zorbas” / Clarinete baixo.⁴⁸¹



Deste tema de Prokofiev retirámos os dois elementos, melodia e timbre, que separei, usando no primeiro aparecimento de *Zorbas* na história apenas a cabeça do tema, na mesma tonalidade (tonalidade de Sol M que acabará por condicionar todo o plano tonal da obra, como referimos no capítulo anterior), nas madeiras uma oitava abaixo do original (e começando pelo clarinete baixo), e num contexto de pequenas imitações que “desmultiplicam” o tema de Prokofiev numa textura mais complexa, que actua como “ostinato” ao longo de praticamente toda a obra.

divertir (ver Ilustração 19). Também a gata Bubulina, não obstante o seu papel secundário acabou por ser caracterizada na figura da contrabaixista, uma mulher, que usou “orelhas” de gato, mas apenas durante a presença de Bubulina no contexto da acção.

⁴⁸¹ Fotografia cedida pela AMVC.

Exemplo 149. Prokofiev, *Pedro e o Lobo*. Tema do Gato:



Desta forma, as crianças identificam imediatamente o motivo com o gato, mas o facto de se usar somente a cabeça do tema, e a textura polifónica daí resultante (que rapidamente, por processos mensurais à medida que a obra se desenrola, se transforma – até pelo tipo de timbres usados, como as percussões agudas afinadas – numa espécie de heterofonia exótica quase “gamelão”) remete a citação para os dias de hoje (“música de textura”, ou uma espécie diatónica e particular de “micropolifonia” Ligetiana como se pode encontrar em *Atmosphères*, 1961), e não a identifica com o modelo de uma forma que poderíamos classificar como “decalcada” do original:

Exemplo 150. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Exemplo de utilização “micropolifônica”, em camadas mensurais, do tema de Prokofiev:

crescendo al mf . . . 81 ♩ = 172

984

FL. / Flt.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi♭ / Cl. Lá / Cl. B.

Fag. / Cfag.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hp.

Pno. Cel. Sint.

Narr.

Vln. I

glockenspiel

vibrafone

sinos

Mas Zorbas teve uma ideia:
- "Gostas de rock, gatinha?"

crescendo al mf . . . 81 ♩ = 172

A segunda ideia associada a *Zorbas* utiliza uma melodia própria, mas essa melodia está sempre associada ao clarinete baixo, numa alusão ao timbre do original, mas também às características físicas específicas de *Zorbas*, nomeadamente às que se relacionam com o seu tamanho: um gato “grande, preto e gordo”:

Exemplo 151. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. “Tema 1” de *Zorbas*:

22

11 - Um gato grande, preto e gordo ♩ = 92

92

Fl. / Flt.

Ob. / Cor. I.

Cl. Mi b / Cl. Lá / Cl. B.

Fag. / Cfag.

Trp.

Tpt.

cl. baixo

O do Prokofiev era menos gordo...

p

p

sord. harmon (s/shaft)

solo

mp

O clarinete baixo actua assim como um lembrete do tema de Prokofiev em ambos os temas, e, sendo um parente maior e mais pesado (“grande” e “gordo”) do clarinete em lá soprano usado por Prokofiev, fornece a necessária descrição musical de *Zorbas*, para o que contribui em ambos os temas também a descida para um registo grave, uma oitava abaixo da do tema de Prokofiev. Como podemos notar no exemplo acima (151), e voltaremos à questão das citações no capítulo seguinte, a citação do motivo de Prokofiev é acompanhada na partitura (e nas partes) de um comentário cómico, neste caso, a alusão à

gordura de *Zorbas*, incluindo assim não só o reconhecimento do uso de um material não original na peça, como também a diferença entre o tema de Prokofiev e o seu uso na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

O segundo tema de *Zorbas* tem uma construção sinuosa, que vai do grave ao agudo e possui certas características cadenciais que simbolizam a liberdade do animal, a sua independência, enquanto o uso do motivo de Prokofiev, ao ser em geral usado polifonicamente, contrapontado com ele mesmo, simboliza a pertença de *Zorbas* a um grupo homogêneo, o dos gatos do porto, os gatos “bons”:

Exemplo 152. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. “Tema 2” de *Zorbas*:

12 ♩ = 60

G.P. (2+3)

solo, flessibile, quasi cadenza

p *poco* *mf*

pp < *p*

(sempre solo)

mp *mf* *mp* *fz*

Mas os gatos, personagens fundamentais na história, têm direito a ainda mais três elementos identificativos, dois gerais, que se relacionam, um (como indicámos), com o “Baloio”, o restaurante italiano onde os gatos do porto se costumam reunir e pedir conselho a *Colonello* e *Sabetudo* (e, de certa forma, com *Colonello*, cujo nome italiano o indica imediatamente com o restaurante), o

outro com os Gatos Vadios e *Bubulina* (embora com diferenças de carácter), e ainda um terceiro, mais particular, com *Sabetudo* e o seu pedantismo livresco:

Exemplo 153. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. “Tarantela”, dança popular italiana, nalgumas das suas várias formas:

Enquanto isto se passava, já Zorbas corria para o “Baloio”, o restaurante italiano do porto.

Narr. **24 - Em busca de conselho** $\text{♩} = 140$

G.P. *tempo di tarantella* *crescendo...*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

in rilievo *pizz.* *arco* *f* *p* *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Exemplo 154. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. “Tema de *Sabetudo*”. Pedantismo livresco e arcaísmo das fontes consultadas na forma de uma escrita neoclássica:

43 - Um gato que sabe tudo

Se a tarantela, dança popular italiana, remete imediatamente para o “Baloioço” e para a trupe reunida à volta de *Colonello* (fundamentalmente todos os gatos do porto...), e o carácter neoclássico para *Sabetudo*, já o jazz é usado em função do seu simbolismo histórico, hoje em dia já desaparecido do moderno jazz, como é evidente, mas que achámos interessante manter no conto dado que, quer em filmes quer noutras formas artísticas que recorrem à música, esse simbolismo continua em uso. O jazz, nos seus inícios, música de negros com origem nos cantos dos escravos das plantações do Sul norte-americano, foi mal visto até finais dos anos 20. Por um lado, a sua origem étnica, por outro os ambientes aos quais estava associado: gangsters, bares, a noite, etc.

Com um êxito popular indesmentível, o jazz era apreciado por todas as classes desde que se mantivesse no seu lugar, isto é, afastado das salas de concerto e dos locais “decentes” e “respeitáveis”. As várias tentativas de fundir o jazz com a música erudita produziram em geral escândalos, e muitos críticos deploravam a “contaminação” da música de concerto pela “selvajaria” do jazz. Este esteve praticamente ausente dos filmes de Hollywood até aos anos 50, a não ser como música diegética (como música que partia da película – de um rádio, de músicos a tocarem ao vivo num bar, etc. – e não como parte da banda sonora “composta”), e manteve-se associado ao espírito libertário dos anos 20, e aos seus aspectos mais marginais, como o desafio à Lei Seca (ou “Proibição”, 1920-1933) na forma de bares clandestinos onde se bebia e se ouvia música jazz, e os combates de gangsters nas ruas de Chicago, gangsters que em geral lutavam pelo controlo dos “speakeasy”, bares onde se bebia clandestinamente. Mesmo Hollywood, ao usar o jazz como música diegética, como referimos, usá-

lo-á em geral em contextos do mesmo género, contribuindo para essa identificação do jazz com um certo tipo de marginalidade e de sensualidade “indecente”: as “femmes fatales” de Hollywood nos seus papéis de sedutoras ou mulheres de gangsters, são acompanhadas por sons de jazz enquanto fumam o seu cigarro (também ele símbolo sexual e de libertação da mulher, mas igualmente de “não-respeitabilidade”) e debitam as suas deixas provocantes.

Assim, o jazz é usado nessa dupla qualidade histórica de marginalidade e sensualidade (para os Gatos Vadios, que provocam lutas com *Zorbas*, e para o “sex-appeal” de *Bubulina*), embora com uma importante diferença: enquanto o jazz dos Gatos Vadios é uma imitação de um jazz mais moderno, mais agressivo (até pelo timbre do clarinete em Mib associado ao piano “honky-tonk”) e ritmicamente improvisado, já o jazz de *Bubulina* remete para as “Big Band” dos anos 30 e 40 e para a sensualidade sonora desses grandes conjuntos, liderando neste caso uma orquestração à base dos metais e de algumas madeiras:

Exemplo 155. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. “Música dos Gatos Vadios”. Tipo “agressivo” e improvisado de jazz:

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in A (Cl. Lá), Clarinet in B (Cl. B), and Bassoon/Contrabassoon (Fag./Cfag.). The second system includes staves for Trumpet (Trp.) and Trombone (Tpt.). The third system includes staves for Piano (Pno.), Cello (Cel.), and Synthesizer (Sint.). A Narrator (Narr.) line is at the bottom. The score is in 2/4 time and features various dynamics (mp, mf, f, p) and performance instructions like 'solo, in a deliberate "low" jazzy style' and 'sord. harmon. (vibraf) (standing)'. A text box at the bottom right indicates a narrator line: 'Então... Zorbas deu um salto...'.

Exemplo 156. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. “Tema de *Bubulina*”.
Tipo “sensual” de jazz, com referência às “Big Band” dos anos 30 e 40:

79 ♩ = 80 (tutti in jazz band style of 1930!)

The musical score is written for a jazz band in 4/4 time, with a tempo of 80 beats per minute. It is marked "tutti in jazz band style of 1930!". The score is divided into three systems. The first system includes staves for oboe, clarinet A, and a lower staff. The second system includes staves for brass, port. in jazz style, and s. sord. The third system includes a staff for (movimentos circulares). Dynamics range from *mf* to *f* and *p*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

A utilização de contextos gerais e simbólicos, mais do que de temas pequenos, facilmente identificáveis, se torna a audição mais complexa, permite no entanto uma maior profundidade de abordagem, e uma maior concentração na história por aquilo que ela significa e não tanto nos personagens em si. Por essa razão, nem *Kingah*, que desaparece pouco depois do início do conto, nem a

gaivotinha *Afortunada*, possuem temas ou até contextos muito definidos, como os dos gatos. *Kingah*, porque desaparece de cena em pouco tempo, cuja única função é deixar o ovo, e *Afortunada* porque, de certa forma, não tem existência real, simboliza a liberdade, a independência, a “leveza do ser”, e a sua música lembra um pouco a música do voo de *Kingah*, as secções não tonais do início da obra, que voltam, transformadas, no fim, quando *Afortunada* levanta voo.

Já o chimpanzé *Matias* e as Ratazanas são caracterizados por música baseada em efeitos grotescos, não melódicos (ao contrário dos gatos, a quem é dada a música mais melódica de todas), que simbolizam a sua maldade e estupidez. Os Gatos Vadios, pertencendo ao grupo dos “gatos do porto” (mesmo que constituindo uma degeneração destes, bondosos), têm uma música mais melódica, como vimos, embora agressiva, que representa um meio-termo entre o mundo bondoso e honrado dos gatos, e a malvadez das Ratazanas e de *Matias*.

Dentro da sua agressividade meio tonta, os Gatos Vadios acabam por ser cómicos e obtêm assim alguma simpatia e comiseração por parte dos espectadores/leitores, ao contrário das Ratazanas e de *Matias*, e a identificação destes com um certo tipo de jazz, que reaparece em *Bubulina*, permite às crianças, mesmo que subliminarmente, relacionar os Gatos Vadios, mesmo que tresmalhados, com o restantes gatos, o que significa conceder-lhes o benefício da dúvida no que respeita à sua bondade atávica.

Ao Poeta, sendo o único humano que no conto musical tem um papel activo (Harry, como vimos, é só mencionado por causa do Bazar e de *Matias*), mas apenas também, como *Afortunada*, um papel simbólico (é através dele que a Palavra, a Poesia, passa para *Zorbas* e deste para *Afortunada*), é-lhe concedido, ainda assim, um contexto próprio, uma valsa lenta, que é ouvida duas vezes e com a qual a obra se terminará. O uso da valsa, para além da sua ambiência nostálgica e como que “fora de época”, contrasta com a exuberância das restantes músicas, todas elas rápidas ou de forte carácter, e completa o uso de vários ritmos e géneros tonais ao longo da obra. “Tarantela”, “Jazz”, “Marcha”, “Rock”, “Valsa”, etc., percorrem um imaginário simbólico e afectivo que contribuem para o aspecto caleidoscópico da obra.

Exemplo 157. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. “Tema do Poeta”. Valsa lenta:

The musical score is for a slow waltz titled "Tema do Poeta". It features a variety of instruments including Percussion I, II, and III; Harp; Piano, Celesta, and Synth; Narrator; Violin I and II; Viola; Violoncello; and Contrabasso. The percussion parts include marimba and xylophone. The harp part has dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The piano and celesta parts have dynamic markings of *p* and *pp*. The narrator part has a text box: "...e quando o poeta se acalmou, Zorbas explicou-lhe tudo." The violin parts have dynamic markings of *p* and *ppp*. The viola part has a dynamic marking of *ppp*. The violoncello and contrabasso parts have a dynamic marking of *p*. The score is marked with a tempo of 86 and a note value of 84.

Assim, podemos afirmar que, para além do timbre e da melodia, os personagens do conto são revelados aos espectadores através de outros elementos, como a diversidade de estilos e linguagens musicais, da valsa ao jazz, do neoclassicismo às técnicas de vanguarda mais arrojadas, diversidade que, para além da inegável riqueza psicológica que permite na abordagem dos personagens e situações, contribuiu para um dos vários aspectos pedagógicos da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, nomeadamente o que toca a questão da diversidade musical do século XX e XXI.

A unificação de toda esta diversidade é conseguida, como salientámos, pelo percurso tonal, pela repetição variada de secções e elementos que actuam como “ostinati” ao longo da obra, e ainda por elementos intervalares comuns. Neste particular, e referindo-nos somente ao “motivo Prokofiev”, o papel deste

é semelhante a um “cantus firmus”, ecoando de certa forma o 3º andamento da *Sinfonia* de Luciano Berio (1968), no qual o “scherzo” da 2ª *Sinfonia* de Mahler funciona como pano de fundo de um gigantesco caleidoscópio de citações, ou a “collage” da ópera *Le Gran Macabre* de Ligeti (1976), na qual o tema do último andamento da 3ª *Sinfonia*, “*Heróica*”, de Beethoven serve os mesmos propósitos, com a diferença que, e ao contrário de Berio (que só usa música erudita para as citações) Ligeti usa sem preconceitos “músicas do mundo”, incluindo um samba e um ragtime.

A complexidade e os diversos níveis de leitura da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, ao constituírem uma segunda camada interpretativa em conjunto com a camada mais simples e superficial, aquela que usa onomatopeias e imagens evidentes para a descrição das várias cenas, possibilitam atingir um dos objectivos que nos propusemos ao escrever esta obra: o de esta servir a várias faixas etárias, podendo ser ouvida por crianças relativamente pequenas (a partir dos 6-7 anos), mas também por jovens e adultos, podendo cada uma das faixas etárias encontrar no conto musical algo que lhe interesse.

No caso das crianças mais pequenas, e de acordo com a reacção das mesmas nos diversos concertos que foram até ao momento efectuados, a história em si e os instrumentos estranhos e efeitos exóticos foram o centro do interesse, enquanto jovens e adultos com quem falámos após a audição da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* referiram a música propriamente dita, e a mobilidade dos acontecimentos. Nem completamente tradicional nem completamente vanguardista, esta peça procura sintetizar toda uma série de possibilidades musicais de forma atraente para o ouvinte comum, não especializado em música contemporânea, mas de forma a que ouvintes mais sofisticados a possam apreciar sem terem – ao invés – de fazer um esforço de aceitação de linguagens musicais que, nalgumas formas mais convencionais, já não fazem sentido hoje em dia.

5.6 Paródia, citação, e colagem.

Uma das características estilísticas da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* consiste no uso extensivo da citação e da paródia, esta última entendida quer no sentido renascentista do termo (no campo da música) quer no sentido original e hoje em dia comumente usado: o de atingir um efeito cómico através de pequenas alterações significativas ou mudanças de contexto de um objecto original. Nesse sentido, e ao contrário de outras obras nossas que recorrem à paródia fora deste contexto jocoso, o uso da paródia aproxima-se muito mais do contexto cinematográfico do que do contexto da crise de identidade pós-moderna a que se refere Linda Hutcheon:

“Como indica o título deste livro [*Uma Teoria da Paródia - ensinamentos das formas de arte do século XX*], este é um estudo das implicações teóricas da prática artística moderna. A paródia não é de modo nenhum um fenómeno novo, mas pareceu-me que a sua ubiquidade em todas as artes deste século exige que reconsideremos tanto a sua natureza como a sua função. O mundo «pós-moderno», como Lyotard (1979) chama ao nosso Ocidente pós-industrial desenvolvido, pode muito bem estar a padecer, hoje em dia, de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca. As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. [...] É no contexto geral desta interrogação moderna acerca da natureza da auto-referência e da autolegitimação que surge o interesse contemporâneo pela paródia, género que foi descrito simultaneamente como sintoma e como ferramenta crítica do epistema modernista.” (Hutcheon, 1985: 12)

Se a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* revela quase todos os requisitos para ser classificada como uma obra pós-moderna (paródia, colagem, tonalismo e modalismo de mãos dadas com outros sistemas musicais, fusão de elementos eruditos com elementos populares, etc.), por oposição ao modernismo Bouleziano do pós-guerra (fundamentalmente baseado em estruturas seriais ou matemáticas e recusando qualquer tipo de regresso ao tonalismo ou de fusão com outras linguagens) no sentido mais vulgar do termo, falta-lhe no entanto o elemento descrito por Hutcheon como o mais significativo: a autoreferência e o discurso autocrítico na forma da paródia, e a total ausência de ironia no uso desta.

A paródia é usada de forma “ligeira”, sempre derivada do texto e das implicações cómicas e simbólicas deste no imaginário popular, não sendo por acaso que, como veremos adiante, os trechos parodiados são não só

imensamente populares como já possuem uma história prévia de uso paródico, nomeadamente no audiovisual, do cinema à televisão.

Assim, a paródia na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* não é, como refere Hutcheon, citando Jackson Bate, “um modo de chegar a acordo com os textos desse «rico e temível legado do passado»” (Hutcheon, 1985: 15), ou seja, um modo de libertar o autor da “angústia da influência” descrita por Harold Bloom ou de exorcizar o peso das obras-primas do passado. Tão-pouco é, pelo menos nesta obra, uma forma de arte por si só, como na maior parte dos contos de Borges.

Os conceitos de “citação” e “paródia”, embora com ligeiras diferenças de função, estão no entanto intimamente ligados no mundo moderno e pós-moderno, como refere Hutcheon:

“É uma diferença de intenção que serve também para distinguir a paródia da citação, provavelmente o análogo sugerido com maior frequência da paródia moderna. [...] Na realidade, ela [Margaret Rose] inverteu a noção de Michael Butor (1967) de que até a citação mais literal é já uma espécie de paródia por causa da sua «transcontextualização». Mas será lícito inverter isto e afirmar que toda a paródia é, consequentemente, citação? Julgo que não, apesar do facto de existirem actualmente em preparação argumentos convincentes no sentido de tornarem a citação o modelo para toda a escrita. A repetição «transcontextualizada» é sem dúvida uma característica da paródia, mas a distanciação crítica que define a paródia não está necessariamente implícita na ideia de citação: referir-se a um texto como paródia não é o mesmo que referir-se a ele como citação, ainda que a paródia tenha sido esvaziada de qualquer característica definidora que sugira o ridículo. Ambas são, no entanto, formas que «transcontextualizam» e poder-se-ia argumentar que qualquer mudança de contexto requer uma diferença de interpretação. [...] A citação, por outras palavras, embora fundamentalmente diferente da paródia em alguns aspectos, está também estrutural e pragmaticamente próxima o suficiente para que o que de facto aconteça seja que a citação se torne uma forma de paródia, em especial na arte e na música moderna.” (ibid.: 58-59)

Também a relação cómica entre o objecto parodiado e a sua paródia, e o contexto auto-referencial dentro de um sistema de cultura específico não são necessariamente elementos constituintes da paródia, não obstante serem elementos em geral necessários ou inevitavelmente resultantes da sua prática moderna:

“Tem havido, no entanto, importantes oposições a esta limitação do *ethos* paródico ao escárnio. Fred Householder chamou a atenção para o facto de, nas utilizações clássicas da palavra paródia, humor e ridículo não serem considerados parte do seu sentido; de facto, acrescentava-se outra palavra quando se pretendia ridicularizar.” (ibid.: 71)

“Mas que tipo de leitor é requerido pela totalidade deste complexo texto paródico que Calvino produziu? [*Se Numa Noite de Inverno um Viajante*] Não só ele escreve paródias estilísticas (e não imitações, pois a distância crítica irónica é evidente) a muitos tipos de narrativas, da erótica japonesa a Pasternak, como também parodia outros sistemas codificados (da teoria derridiana do traço e rasura à preocupação barthesiana com o prazer ou *jouissance* do texto). Todo o romance é estruturado parodicamente com base nos géneros do conto policial e do *thriller*.” (ibid.: 114)

A citação e a consequente “paródia” daí resultante, quer seja esta cómica quer séria, são pois elementos que, dada a necessidade de uma abordagem cultural para a sua compreensão (parodia-se em geral um objecto que faz parte do imaginário universal, embora nem sempre), ficam supostamente fora do alcance das crianças e dos ouvintes menos sofisticados ou com menos conhecimentos. Porém, nem sempre é assim, e um dos melhores exemplos vem precisamente do campo do cinema animado e do próprio cinema em geral. Uma das práticas comuns do cinema, desde o seu início generalizado na primeira década do século XX, foi o de incorporar, na música de acompanhamento da película, referências a músicas do grande repertório para ilustrar determinadas situações, recurso que se tornou, é certo, um “cliché”, uma banalidade nos anos subsequentes (a prática ainda hoje é comum), mas que tornou bastante efectiva a relação da música com a imagem.

Um dos temas mais comuns, para cenas de cavalgada, perseguições ou pura e simplesmente rápidas, foi a segunda parte da Abertura da ópera *Guilherme Tell*, de Rossini⁴⁸², mas muitas mais se poderiam mencionar, como o inevitável hino *Rule, Britannia!* de Thomas Arne (1740) de cada vez que um navio inglês aparecia no ecrã num dos muitos filmes de piratas e navios em geral passados no século XVIII, uma vez que este hino já era associado desde sempre com a Royal Navy, e tão popular que até Haendel o usará num dos seus oratórios⁴⁸³.

A função destes elementos não originais na banda sonora destinava-se, dada a sua popularidade e universalidade, a identificar imediatamente aos espectadores o sentido da imagem. Um navio inglês longe do alcance da vista era logo percebido como tal através da música, o exército francês com a *Marselhesa*, entre muitas outras situações possíveis. A ligação ao cinema da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* passa igualmente pelo

⁴⁸² Kubrick “parodia” esta paródia do cinema tradicional, ao usar a mesma sequência, bastante acelerada, para a frenética cena de sexo a três entre Alex e duas raparigas de *A Laranja Mecânica* (1971).

⁴⁸³ *Ocasional Oratorio* (1746).

uso de algumas destas obras como paródia dessa prática, constituindo assim uma dupla paródia, sobre a música original em si, e sobre o seu uso constante no cinema. Também nos desenhos animados, nomeadamente nos já mencionados “cartoons” norte-americanos dos anos 50, o humor espalhafatoso e o frenesim caleidoscópico das imagens e dos enredos mirabolantes é acompanhado de música que recorre frequentemente à paródia, sendo que a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* usa uma das melodias mais requisitadas pelo cinema animado numa situação semelhante às que aparecem neste: a valsa *Sobre las Olas*, para o “ficar a ver estrelas” dos personagens da série de cartoons baseada nas aventuras do hiper-rápido ratinho mexicano “Speedy Gonzalez” (não por acaso, uma valsa composta pelo mexicano Juventino Rosas em 1888).

Assim, o uso de citações, parodiando peças hiper-conhecidas cumpre várias funções. Por um lado, a identificação do público com o sentido das cenas, e por outro o aspecto duplamente cómico que advém não só da própria colagem destes elementos, como o da percepção clara que estes, pelo seu uso tradicional no cinema popular, também estão a ser, por sua vez, parodiados. Todas elas são acompanhadas, na partitura, de comentários jocosos que “explicam” o porquê da citação aos intérpretes e ao maestro, sendo que esses comentários não transparecem para o público.

O quadro seguinte, que lista todas as citações pela ordem em que estas aparecem na *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, ajudará a compreender esta técnica e o seu papel na estrutura poética da obra. Incluo no quadro o “motivo Prokofiev” apesar de este ter um papel estrutural mais específico do que os restantes temas citados, meramente pontuais (nenhum aparece mais do que uma vez dado que estão relacionados com eventos únicos):

Quadro 32: Citações, comentários e explicação do contexto das citações usadas em *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*.

Obra citada	Comentário na partitura	Contexto no conto	Explicação da citação
Tema do Gato de Pedro e o Lobo, de Prokofiev.	“O do Prokofiev era menos gordo...”	Primeira menção a Zorbas.	Zorbas, sendo um gato grande e gordo, é descrito pelo clarinete baixo e nesta primeira vez, pela cabeça do tema de Prokofiev, que servirá como “leitmotiv” ao longo de toda a obra. A alusão do comentário à diferença de tamanho deve-se ao facto de o original, embora não descreva o tamanho do gato, usa um clarinete soprano, logo, um clarinete mais pequeno.
Rule, Britannia!, de Thomas Arne.	“Britannia (not anymore) rules the waves”	1ª música do Bazar, referente à nacionalidade inglesa de Harry.	Tal como no cinema, o marinheiro Harry é imediatamente conotado com este hino adoptado pela Royal Navy, hoje em dia ironicamente desadequado, uma vez que o Reino Unido já há muito deixou de dominar os mares e a economia planetária.
La Marseillaise, de Rouget de Lisle.	“Fuiiez, fuiiez, chats de la Patrie!”	Fuga atabalhoada dos Gatos Vadios no confronto com Zorbas.	Alusão cómica ao primeiro verso do hino francês “Allons enfants de la Patrie”, ao distorcer o sentido primeiro deste, que é também o de um apelo à valentia dos cidadãos franceses, em nada comparada com a cobardia dos dois gatos que, sozinhos contra Zorbas, fogem deste em pânico.
Valsa Sobre las Olas, de Juventino Rosas.	“Stars, I see stars!”	No seguimento da anterior, alusão às orelhas rasgadas e às pancadas levadas pelos Gatos Vadios na luta com Zorbas.	Esta valsa em particular foi muito usada na série “Speedy Gonzalez”, um rato mexicano que facilmente vencia os adversários, mas também em “Tom & Jerry” e noutros “cartoons” a valsa é usada integrada numa imagem dos entontecidos e doridos derrotados a “verem estrelas” (ou luzes, velas, etc.). Tal como com a alusão a Rule, Britannia!, esta parodia o uso frequente da valsa no contexto mencionado.
“Galope” da Abertura da ópera Guilherme Tell, de Rossini.	“Gatos a galope até à Suíça!”	No seguimento das duas citações anteriores, esta, a final, corresponde à cena em que os gatos desaparecem a correr.	Mais uma vez, como as já mencionadas, esta citação recorre à familiaridade e ao “cliché” para obter o efeito duplamente cómico. O comentário na partitura implica o ritmo usado por Rossini e a velocidade a que os Gatos Vadios desaparecem, e ainda a nacionalidade do herói da ópera.
Fragmento do 3º andamento do Concerto para Violino de Beethoven.	“Um esforço titânico, digno de Beethoven...”	Primeira tentativa heróica (que se revelará inútil) de Afortunada de voar.	Alusão à imagem popular de Beethoven como o “Titã” da música, um indivíduo que soube ultrapassar as maiores dificuldades, incluindo a de ser surdo, a pior maleita que pode sofrer um músico, semelhante (para Afortunada, que pensa que é um gato) à ideia de voar.
Light my fire, canção (rock) dos Doors.	“Come on, kitty, light my fire...”	Tentativa de sedução de Bubulina por Zorbas, que canta (horrivelmente) a canção dos Doors.	Citação do refrão da conhecida canção dos Doors, partindo do texto de Sepúlveda que apenas nos informa que Zorbas pergunta a Bubulina se esta “gosta de rock”. A escolha da canção, culminar das citações no conto musical (é a derradeira e a mais notória em termos de orquestração e duração depois do “leitmotiv” constituído pelo “motivo Prokofiev”), prende-se com o primeiro verso do refrão (“Come on baby, light my fire”, uma clara alusão sexual), parodiada no comentário. Sepúlveda indica claramente o efeito amoroso de Bubulina em todos os gatos das redondezas. Esta é uma daquelas citações que evidentemente as crianças não compreenderão, mas que mais tarde, já jovens e adultos, poderão apreciar.

A dimensão popular das citações, com raras excepções, coloca pois este tipo de meta-narrativa ao alcance da maior parte das crianças, permitindo-lhes relacionar as situações com algum imaginário já existente e, no caso deste ainda não existir, absorver imagens que poderão mais tarde ser relacionadas com os objectos culturais que lhes deram origem. Essa possibilidade relaciona-se, como vimos, com a necessidade de o conto musical não se limitar a uma faixa etária específica mas fornecer leituras complexas que poderão ir sendo decodificadas à medida que a criança cresce e se torna num adolescente e depois num adulto.

A meta-narrativa da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* vai mais além na sua função, não se limitando ao contexto local do conto. Permite relacionar a obra com a restante produção do seu autor, que usa frequentemente, se bem que nem sempre da mesma forma e com a mesma função, a paródia/como elementos constituintes do discurso musical.

Dentro do catálogo pode ser encontrada facilmente toda uma série de obras importantes que usam abundantemente a citação, quer como homenagem, quer com efeitos humorísticos ou intenção meramente simbólica. O quadro seguinte dará uma ideia da extensão desse nosso interesse pela citação e a paródia em obras importantes, exceptuando dele apenas os ciclos de canções infantis, dado o número demasiado elevado destas, e obras menores do catálogo (e também a falsa-paródia ou o “pastiche”, técnicas diferentes, obras construídas na técnica tradicional do “tema e variações”, e uso de temas tradicionais, vulgo folclóricos):

Quadro 33: Outras obras de Sérgio Azevedo que usam citações (com ou sem efeito paródico), a azul as obras para crianças:

Obra	Instrumentação	Ano	Obras citadas	Autores das citações
<i>Keep Going</i>	Orquestra	1998	<i>Sinfonia</i>	Luciano Berio
<i>Atlas' Journey</i>	15 instrumentistas	1998	<i>Corrente, Sinfonia nº1, A Sagração da Primavera</i>	Magnus Lindberg, Peter Maxwell-Davies, Igor Stravinsky
<i>Aspetto</i>	Quinteto de sopros	1998	<i>Sete Lembranças para Vieira da Silva</i>	Fernando Lopes-Graça
<i>Eine Mozart-Sinfonie</i>	Orquestra	2002	<i>Sinfonia nº40</i>	W. A. Mozart
<i>Concerto para Dois Pianos</i>	Dois pianos e orquestra	2003	<i>10 Peças para Quinteto de Sopros, Sinfonia nº6, Sinfonia nº5</i>	György Ligeti, Carl Nielsen, Gustav Mahler
<i>Suite Concertante</i>	Flauta e orquestra de cordas	2003	<i>Sonata para violino solo nº2</i>	J. S. Bach
<i>Purcelliana</i>	Orquestra de cordas	2003	<i>Dido & Aeneas, Sir Walter, Fantasia para Violas</i>	Henry Purcell
<i>Quinteto com oboé</i>	Oboé e quarteto de cordas	2004	<i>Quarteto de cordas nº3</i>	Benjamin Britten
<i>Haydn as I see Him</i>	Quarteto de cordas	2004	<i>Quartetos de cordas opus 76, nº5, e "Imperador"</i>	Joseph Haydn
<i>Die Forelle, oder ein Traum nach Schubert</i>	Piano e quinteto de cordas	2004	<i>Quinteto "A Truta"</i>	Franz Schubert
<i>Sinfonietta Semplice</i>	Orquestra	2004	<i>Sinfonia nº9, Sinfonia nº77, Sinfonia nº5</i>	L. van Beethoven, Joseph Haydn, Gustav Mahler
<i>Piccola Sinfonia per Luigi Bocherini</i>	Orquestra	2005	<i>Minueto</i>	Luigi Bocherini
<i>Abertura Giocosa</i>	Orquestra	2006	<i>Sinfonia nº5</i>	Sergei Prokofiev
<i>Tchaikovskiana - Serenata para cordas</i>	Orquestra de cordas	2007	<i>Concerto para Piano nº1</i>	Peter I. Tchaikovski
<i>História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar</i>	Narrador e 18 instrumentistas	2008	<i>Concerto para Violino, Pedro e o Lobo, Light my Fire, Valsa Sobre las Olas, Guilherme Tell, La Marseillaise, Rule Britannia!</i>	L. van Beethoven, Sergei Prokofiev, the Doors, Juventino Rosas, Gioachino Rossini, Rouget de Lisle, Thomas Arne
<i>A Short Overture</i>	Quinteto de metais	2009	<i>La Marseillaise</i>	Rouget de Lisle
<i>V mlhách... 1912</i>	Quarteto com piano	2009	<i>In the Mists</i>	Léos Janáček
<i>Concerto para Dois Violinos</i>	Dois violinos e orquestra de cordas	2009	<i>Sinfonia nº5</i>	Jean Sibelius
<i>Os Gnomos de Gnu</i>	Narrador e 18 instrumentistas	2009	<i>Albert Herring</i>	Benjamin Britten
<i>Sonata nº2 para Clarinete e Piano, "Schwanengesang"</i>	Clarinete e piano	2010	<i>Drei Klavierstücke</i>	Franz Schubert
<i>Songs without words</i>	Violino e piano	2010	<i>Drei Klavierstücke</i>	Franz Schubert
<i>O Veado Florido</i>	Narrador e Orquestra	2011	<i>O Carnaval dos Animais</i>	Saint-Saëns
<i>Quinteto com Clarinete</i>	Clarinete e quarteto de cordas	2011	<i>Drei Klavierstücke</i>	Franz Schubert

O quadro acima permite-nos verificar a constância deste procedimento desde 1998, havendo dois anos, 2004 e 2009 que mostram a maior abundância de peças neste contexto (4 exemplos) e dois (1998 e 2003) com três exemplos, o que transforma o período 2003-04 num período bastante rico neste aspecto. Embora inseridas num catálogo que conta várias dezenas de obras por ano, a citação tem um papel muito mais importante na música do autor do que as 21 obras do quadro poderão dar a entender, uma vez que grande parte destas vinte e uma obras são bastante significativas, e que 14 delas são para orquestra ou grande “ensemble”, das quais 3 são contos narrados para crianças.

Como se pode também verificar, a maior das peças usa apenas um autor e uma obra específica (ou fragmento desta), sendo a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, com as suas sete citações, de sete obras e autores distintos, uma exceção, somente acompanhada de perto pela *Sinfonietta Semplice*, *Purcelliana*, *Atlas’ Journey* e pelo *Concerto para Dois Pianos*, obra com a qual partilha, aliás, alguns elementos de non-sense, humor e exuberância tímbrica e orquestral.

Vários níveis distintos de informação, desde o nível mais superficial, o do “óbvio”, se assim lhe poderemos chamar, até ao nível mais profundo das relações tonais, relações estruturais ou simbologia e referência cultural do uso de citações quando estas existem, entre muitas outras possibilidades que têm sido usadas ao longo da História da Música, e que resultaram numa grande complexidade de todos os parâmetros, formas e texturas imagináveis e riqueza estética daí resultantes são, ao fim e ao cabo, o que tem muitas vezes separado a música de “concerto”, destinada a um público adulto, se possível consciente do que está em causa no palco do ponto de vista musical (e era assim até pelo menos Beethoven, quando a música era essencialmente domínio das classes educadas), e a música habitualmente dispensada ao público das faixas etárias mais jovens, nomeadamente às crianças, fosse na forma primeira da filtração de obras do repertório adulto consideradas mais “fáceis”, fosse, mais tarde, na composição de obras especificamente destinadas a elas.

Se os melhores exemplos seguiram o caminho da não indulgência, se mantiveram alguma, ou até – nalguns casos – muita, da riqueza habitual noutras obras dos respectivos autores, na maior parte dos casos tal não se verificou, e ainda hoje o género é considerado menor, e raras vezes tocado junto com o repertório “maior”.

Urge repensar esse mal-entendido.

Conclusões

Ao elaborarmos o plano de trabalho para a investigação cujas conclusões aqui apresentamos tínhamos vários propósitos muito precisos: analisar a bibliografia existente sobre a problemática em questão, que supúnhamos rara e dispersa, verificar através dela a tese proposta da dependência da música para crianças no século XX de circunstâncias exógenas ao trabalho de composição, e reflectir sobre o nosso próprio trabalho nessa área na forma de uma análise efectuada sobre uma obra específica do nosso catálogo para crianças. Essa obra deveria inserir-se no género melodramático, género que, pelo seu uso de textos, é muito mais mais propenso a implicações extra-musicais de toda a ordem.

Através da investigação baseada nestas três premissas, a investigação deveria assim contribuir para colmatar a grande ausência de estudos históricos e analíticos sobre a música para crianças no século XX/XXI, e considerá-la como um género “maior” e não “menor” de entre os que se oferecem ao compositor de hoje, ao tentar compreender que música e que tratamento dos textos e da relação destes com a música melhor transmite às crianças elevados padrões estéticos e filosóficos sem a perda do interesse lúdico, e sem o estigma de uma moralidade, ou “mensagem”, forçada ou óbvia.

Usámos para o efeito diversos tipos de abordagens, que se reflectem numa criteriosa selecção bibliográfica, de modo a obtermos uma visão de conjunto, por um lado, das circunstâncias dentro das quais nasceu a maior parte da música para crianças mais popular do século XX no género melodramático, e, por outro, de modo a conseguirmos uma visão de conjunto, verificada a dispersão da informação.

Verificámos, quando do levantamento prévio da bibliografia, que não existia um estudo específico, profundo e abrangente sobre a relação da música para crianças com o poder político e as correntes estéticas daí derivadas, tais como o Realismo Socialista, ou a *Gebrauchsmusik*, e que os estudos que tratam o género dentro da obra dos compositores são raros⁴⁸⁴, constatação que reforçou a nossa ideia de uma marginalidade atávica atribuída à música para crianças, situação que os séculos XX e XXI ainda não resolveram.

⁴⁸⁴ Será de toda a justiça salientar, em Portugal, as diversas teses de mestrado e doutoramento que o Instituto de Estudos da Criança, e o actual Departamento de Educação da Universidade do Minho, no âmbito do qual esta investigação se insere, produziram.

Tornou-se assim indispensável, do nosso ponto de vista, a abrangência da bibliografia, que engloba categorias do conhecimento tão variadas como a estética, a filosofia, a sociologia ou a história. Optámos por uma perspectiva histórica na primeira parte da dissertação, através da qual tentámos obter uma panorâmica dos principais problemas da música para crianças no século XX, integrando-a no contexto geral da evolução e problemática suscitada pelas conquistas técnicas e estéticas observadas a partir de Debussy, Stravinsky ou Schoenberg. Do nosso ponto de vista, somente através desta integração se poderia almejar quer para o género quer para o seu estudo foros de maioridade, ao invés de o reduzir ao pequeno contexto da música “utilitária”.

Constatámos portanto que o século XX e os vários regimes não democráticos que nele surgiram exerceram forças directas ou indirectas no delinear de objectivos e até de estéticas específicas no campo da criação artística, forças que, na maior parte dos casos, influenciaram a música escrita para crianças. Verificámos também que as próprias democracias, nalguns casos (EUA, Weimar), exerceram igualmente alguma pressão política nesse sentido, ou estabeleceram políticas sociais que condicionaram o aparecimento de certo tipo de obras artísticas.

Sendo porém a música para crianças considerada um género pouco importante, verificámos um fenómeno paradoxal surgir no contexto da música soviética: não obstante o esforço considerável no incentivo à música com intuítos pedagógicos, educativos ou simplesmente propagandísticos (esforço que fez surgir na ex-URSS e países-satélite um “corpus” imenso de música para crianças de todos os tipos, uma vez que essa música, sendo destinada às camadas etárias mais jovens era vista como um excelente meio de difusão das ideias e ideais socialistas), esta foi pouco vigiada, e nela se refugiaram muitos compositores com problemas noutros campos, nomeadamente na música sinfónica e na ópera.

O caso de Prokofiev, que analisámos com maior pormenor, mostrou esse paradoxo em acção: não existe praticamente nenhum caso de ataque por parte do Poder, a obras para crianças escritas pelos compositores soviéticos, e tal não se deve, como observámos, à estética destas, na sua maior parte continuação das restantes obras dos compositores em questão.

As conclusões que retirámos comprovaram, no nosso entender, e mais uma vez, o relegar da música para crianças para um patamar de menoridade estética e técnica do qual nunca chegou a sair, mesmo quando, no caso da URSS, ou dos EUA da era Roosevelt, esta se mostrou uma ferramenta imprescindível no passar à população uma mensagem específica de carácter ideológico.

Se o poder político criou a sua própria agenda de controlo estético e ideológico, observámos porém outros casos nos quais o próprio compositor, isento de pressões exteriores, colocou na música as suas próprias inquietações, fantasmas pessoais, ou simplesmente, objectivos de difusão político/ideológica, ou músico/pedagógica. Britten e Peter Maxwell-Davies são disso caso paradigmático, como demonstrámos nos capítulos a eles dedicados.

Através do estudo que efectuámos, concluímos também que a música para crianças, nomeadamente aquela que aqui nos interessou, o género melodramático, é um excelente veículo de transmissão de algo mais do que simplesmente do prazer lúdico da escuta, do maravilhamento musical e literário, e que, por essa razão, raríssimas vezes escapou a um qualquer tipo de uso extra-musical. Se qualquer texto transmite sempre alguma coisa, não obstante existem no extremo do espectro os que o fazem de forma evidente e intencional, e os que o fazem de forma subtil e até não intencional.

Dois dos raros exemplos que observámos de um quase completo desprendimento em relação a um possível uso da obra para além do prazer lúdico imediato e do maravilhamento estético “não-funcional” partiu de um compositor inesperado, dadas as suas conhecidas posições e filiações político-partidárias: Fernando Lopes-Graça, e de um francês na França Ocupada, Francis Poulenc. Verificámos em *A Menina do Mar*, de Fernando Lopes-Graça sobre texto de Sophia de Mello Breyner Andresen, ela própria uma poetisa cujas posições intervenientes na sociedade portuguesa são bem conhecidas, que o compositor escolheu um texto cujo valor mais premente é o valor estético, um texto que valoriza a imaginação da criança, sem tentar transmitir uma mensagem ideológica, ou outra, que não – e essa não será a mais bela e pura mensagem de todas? – o deslumbramento perante as maravilhas do mundo e da natureza, e da interacção do indivíduo com o mistério da existência.

Neste particular, concluímos que *A Menina do Mar* podia ser um modelo ideal de uma música melodramática para crianças, uma música de alto nível estético e técnico, não distinguível de outros géneros considerados “maiores”, baseada em texto de igual qualidade, e sem objectivos evidentes de doutrinação ideológica ou educativa no sentido evidente ou forçado que mencionámos anteriormente. O mesmo desprendimento e independência pudemos constatar em *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* de Francis Poulenc, não obstante o valor literário do conto de Sophia ser, do nosso ponto de vista, superior à simples história de Brunhoff, principalmente do ponto de vista da riqueza simbólica e metafórica.

As várias obras e compositores que tratámos com maior detalhe revelaram, em geral, fraquezas no que toca à sua propensão para, mais do que obras independentes – e não obstante o alto valor musical de algumas delas – serem meros veículos de propaganda ideológica: *A Guarda da Paz*, *Winter Bonfire*, *The Second Hurricane*, entre muitas outras, mostram esse lado “negro” da composição para crianças no século XX. Como observou Seckerton, o texto de algumas dessas obras “Adds a whole new dimension to the concept of child abuse” (Seckerton, 2003), e foi esse abuso, verificado a vários níveis e em vários graus, nem todos, felizmente, tão graves como os que mereceram este comentário, que nos propusemos estudar na primeira parte da dissertação.

O estudo realizado permitiu ainda obter o contexto histórico e estético no qual se insere a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, obra que escolhemos por se tratar da nossa primeira incursão no género melodramático do conto musical, e por se tratar de uma obra que reflecte sobre problemática em causa e propõe uma perspectiva pessoal na esteira de *A Menina do Mar*, ou seja, a de uma obra para crianças que, como tentámos demonstrar, esteja – técnica e esteticamente – ao nível das restantes obras de concerto do seu autor, e como tal possa ser dissecada pela análise, e ainda independente de pressupostos directamente pedagógicos/morais ou ideológicos no sentido de uma doutrinação da criança que não nos interessa.

A exegese do texto original de Luis Sepúlveda na Parte II deste trabalho e o conhecimento da sua obra literária e posições político/ideológicas permitiu revelar um peso bastante grande desses aspectos na novela, tendo sido nossa intenção, ao adaptá-la, que apenas restassem desse peso ideológico os aspectos

mais universais, susceptíveis de canalizarem o melhor da mensagem sem obnubilarem o prazer lúdico e o maravilhamento perante a vida e as suas circunstâncias que, no nosso entender, as obras para crianças devem transmitir, à imagem de *A Menina do Mar*. Observámos, no decorrer da análise da partitura, que esses aspectos lúdicos e outros revelavam a afinidade da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* com modelos cinematográficos e outros, e que o potencial educativo da obra, quer a nível da música quer a nível do texto, residia na complexidade de “layers” que esta possibilita.

Ao contrário dos mundos “inteiramente a Branco e Preto” que Fraga de Azevedo, citando Cesariny, menciona (Fraga de Azevedo, s/data: 5), quer o texto quer a música da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* possibilitam várias leituras, síncronas e assíncronas, e permitem, na nossa opinião, “crescer com a obra” a cada audição. Desde o nível primário da mera intriga e aventura entre os gatos, os ratos e as gaivotas, até à referência cultural na forma da citação e da colagem, da imediatez da referência ao tema de *Pedro e o Lobo* até às intrincadas variações dos diversos motivos em acção na obra, joga-se com a inteligência racional e emocional dos ouvintes, não se esgotando esta numa única audição. É neste paradigma, atribuído unicamente às obras “de concerto”, que a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* se insere.

O levantamento histórico das formas melodramáticas para crianças do século XX, em particular o conto musical narrado, e o impacto que as forças exógenas do poder político, entre outras, nelas exerceram, foram, sem dúvida, essenciais para uma maior consciência do que esteve em causa na composição da *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, e permitiu-nos estruturar a obra de uma maneira específica do ponto de vista conceptual.

A investigação possibilitou igualmente o conhecimento necessário para podermos afirmar que muito há ainda que fazer no campo da música para crianças neste século XXI, quer a nível da qualidade e quantidade, como a nível da independência e do seu estatuto perante a comunidade musical e o próprio público. Tal só será possível, como demonstrámos, se sobre o género for exercida uma crítica rigorosa, e uma exegese tão completa e profunda como aquela que é hábito exercer sobre os restantes géneros musicais.

Bibliografia

Obras de referência

Adler, S. (1989). *The Study of Orchestration*. New York: W.W.Norton & Company.

Branco, J. M. F. & Rocha, J. E. (2005). *História da Música Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa América.

Brito, M. C. & Cymbrom, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2005). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Henrique, L. (1999). *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lopes, A. C. & Reis, C. (2002). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

Kennedy, M. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Randel, D. M. (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: Harvard University Press.

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Silvey, A. (2002). *The Essential Guide do Children's Books and Their Creators*. New York: Houghton Mifflin Company.

Monografias e artigos

Adorno, T. (2004). *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva.

Allen, S. A. (1999). “Britten and the world of the child”. In Cooke, M. (ed.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. New York: Cambridge University Press, 1999: 279-291.

Andresen, S. M. B. (1985). “Depoimento autobiográfico”. In Soares, L. D. (ed.), *A Antologia Diferente: De que São Feitos os Sonhos*. Porto: Areal Editores, 1985.

Ashby, A.(2001). “Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as «Ideal Type»”. In *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 54, No. 3. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001: 585-625.

Azevedo, S. (1994). “Breve Análise de «Música para Piano para as Crianças» (1977), do compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994)”. In *Revista Música*, vol.5 nº2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994: 111-132.

Azevedo, S. (2006a). “Do Mesmo Lado do Espelho: A música para crianças de Fernando Lopes-Graça”. In *Revista de Educação Musical* nº 126. Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical, 2006: 5-14.

Azevedo, S. (1999). *A Invenção dos Sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.

Bettelheim, B. (2007). *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra.

Brandão, R. (1906 - ed.dig. 2007). *Os Pobres*. Sociedade Editora, EBook #22057.

Branscombe, P. (1980). "Melodrama". In Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.12. London: Macmillan, 2001: 116-8.

Breivik, M. (2002). "Contexts of Hindemith «Frau Musica». The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther". In Ostrem, E., Fleischer, J. & Petersen, N. O. (ed.), *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*. Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2003: 171-185.

Bridcut, J. (2006). *Britten's Children*. London: Faber & Faber.

Brito da Cruz, C. (2006). *Lopes-Graça e a Educação em Portugal*. Artigo, não editado.

Buch, E. (2006). *Le cas Schönberg*. Paris: Gallimard.

Cardoso, J. M. P. (2009). *Música e Melodrama: uma necessidade estética*. Artigo, não editado.

Cage, J. (1973). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

Carse, A. (1941). "Text-Books on Orchestration before Berlioz". In *Music and Letters* 22. Oxford: Oxford University Press, 1941: 26-31.

Cascudo, T. (2010). "Fernando Lopes-Graça e a Configuração do Modernismo Musical em Portugal". In Maia, P. (ed.), *Fernando Lopes-Graça*. Porto: Atelier de Composição, 2010: 29-63.

Copland, A. (1952). *Music and Imagination*. New York: Cambridge University Press.

Copland, A. & Perlis, V. (1984). *Copland: 1900 Through 1942*. London: Faber and Faber.

Crist, E. B. (2005). *Music for the common man: Aaron Copland during the depression and war*. Cambridge: Harvard University Press.

Damásio, A. (2000). *O Erro de Descartes – Emoção, razão e o cérebro humano*, Lisboa: Europa-América.

Dickinson, P. (ed.) (2002). *Copland Connotations. Studies and Interviews*. Rochester: The Boydell Press.

Egorova, T. (1997). *Soviet Film Music: An Historical Survey*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Evans, P. (1996). *The Music of Benjamin Britten*. Oxford: Clarendon Press.

Ewen, D. (ed.) (1961). *The New Book of Modern Composers*. New York: Alfred A. Knopf.

Fitzpatrick, S. (2002). *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacharsky*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fraga de Azevedo, F. (2005). “Ética y Estética en la literatura de recepción infantil”. In *Revista OCNOS*, nº1. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005: 7-18.

Fraga de Azevedo, F. (s/d). *Literatura infanto-juvenil e educação para os valores: leituras em torno de “História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar”, de Luis Sepúlveda*. Comunicação apresentada no âmbito do projecto de investigação “Literatura Infantil e Educação para a Literacia”, em curso no LIBEC – Centro de Investigação em Literacia e Bem-Estar da Criança, da Universidade do Minho. Não editada.

Frolova-Walker, M. (2004). “Stalin and the Art of Boredom”. In *Twentieth Century Music*, Volume 1, Number 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2004: 101-124.

Goldenweiser, A. (1936). “Music for Children”. In *Three Oranges Journal*, 12. London: The Serge Prokofiev Foundation / University of London, 2006: 31.

Gombrowicz, W. (1995). *Cosmos*. Lisboa: Editorial Vega.

Griffiths, P. (1985). *Peter Maxwell Davies*. London: Robson Books.

Hinton, S. (2001). “Gebrauchsmusik”. In Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9. London: Macmillan, 2001: 619-621.

Honegger, A. (1951). *Je suis Compositeur*. Paris: Éditions du Conquistador.

Hutcheon, L. (1985). *Uma Teoria da Paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70

Indellicati, E. (2000). *Oggi vi parlerò dei bambini musicisti*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni.

Ivry, B. (1996). *Francis Poulenc*. New York: Phaidon.

Jaffé, D. (1998). *Sergey Prokofiev*. New York: Phaidon.

Jdanov, A. (1975). *Sobre a Literatura, a Filosofia e a Música*. Lisboa: Dinalivro.

Judt, T. (2009). *O Século XX Esquecido, lugares e memórias*. Lisboa: Edições 70.

Kabalevsky, D. (1987). *Un compositeur parle de l'éducation musicale*. Paris: UNESCO/Delachaux & Niestlé.

Kelly, C. (2006). “At peace with the wolf? Prokofiev's "official" soviet works for children”. In *Three Oranges Journal*, 12, London: The Serge Prokofiev Foundation / University of London, 2006: 3-9.

Kennedy, M. (1993). *Britten*. London: J. M. Dent.

Kowalke, K. (1994). “Brecht on Theatre”. In Thomson, P. & Sacks, G. (ed.), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994: 218-234.

Kundera, M. (1988). *A Insustentável Leveza do Ser*. Lisboa: Dom Quixote.

Kundera, M. (1989). *A Valsa do Adeus*. Lisboa: Asa

Kundera, M. (1994). *Os testamentos traídos*. Lisboa: Asa

Lemaire, F. C. (2005). *Le Destin Russe et la Musique*. Paris: Fayard.

Lessa, E. & Ferreira, M. (2009). “From words to music – «The forest» (A Floresta), children’s opera by Eurico Carrapatoso after the homonymous tale by Sophia de Mello Breyner Andresen”. In Drillsma-Milgrom B. & Kirstinã L. (ed.), *Metamorphoses in children’s literature and culture*. Turku: The Finnish Institute for Children’s Literature, 2009: 173-84.

Lessa, E. (2001). *Música Portuguesa para a Infância – Relatório da Disciplina*. Braga, não editado.

Lopes-Graça, F. (1973a). *Disto e daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lopes-Graça, F. (1973b). *A Música Portuguesa e os seus Problemas (III)*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lopes-Graça, F. (1974). *Um artista intervém - Cartas com alguma moral*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lopes-Graça, F. (1990). *Talia, Euterpe e Terpsicore*. Lisboa: Caminho.

Lopes-Graça, F. (1992). *Musicália*. Lisboa: Caminho.

Macdonald, M. (2008). *Schoenberg*. Oxford: Oxford University Press.

Martingo, A. (2006). “Modernidade como tensão: tradição, autonomia e vanguarda em Fernando Lopes-Graça”. In *Revista de Educação Musical*, nº126. Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical, 2006: 24-30.

Matos, M. L. S. (1993). *Os Itinerários do Maravilhoso. Uma Leitura dos Contos para Crianças de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Porto Editora.

Morgan, E. (2006). “Recollections of a collaboration: Natalia Sats and Sergei Prokofiev”. In *Three Oranges Journal*, 12. London: The Serge Prokofiev Foundation / University of London, 2006: 10-16.

Morrison, S. (2009). *The Peoples' Artist: Prokofiev's Soviet Years*. Oxford: Oxford University Press.

Mueller, R. (1994). “Learning for a new society: the «Lehrstück»”. In Thomson, P. & Sacks, G. (ed.), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994: 79-95.

Nabokov, V. (2005). *Opiniões Fortes*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Nières-Chevrel, I. (2000). “Jean de Brunhoff: inventer Babar, inventer l'espace”. In *La Revue des Livres pour Enfants*, nº191. Paris: Gallimard, 2000: 109-120.

Pollack, H. (1999). *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt and Company, LLC.

Reed, P. (1999). “Britten in the cinema: «Coal Face»”. In Cooke, M. (ed.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. New York: Cambridge University Press, 1999: 54-77.

Ross, A. (2009). *O Resto é Ruído*. Lisboa: Casa das Letras.

Samuel, C. (1960). *Prokofiev*. Paris: Éditions du Seuil.

Sarmiento, M. J. (2002). *Imaginário e Culturas da Infância*. Texto produzido no âmbito das actividades do Projecto “As Marcas dos Tempos: a Interculturalidade nas Culturas da Infância”, Projecto POCTI/CED/49186/2002. Não editado.

Schwarz, B. (1972). *Music and Musical Life in Soviet Russia*. New York: Norton.

Short, M. (1990). *Gustav Holst: the Man and his Music*. Oxford: Oxford University Press.

Sepúlveda, L. (1997). *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Lisboa: Asa.

Sepúlveda, L. (2011). *As Rosas de Atacama*. Porto: Porto Editora.

Sepúlveda, L. (2007a). *História de una Gaviota y del Gato que le enseno a Volar*. Barcelona: Tusquets Editores.

Šimečková, K. (2009). *O mar na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Tese de licenciatura. Orientação: Vlastimil Váně: Universidade Masarykova de Brno, República Checa.

Sousa, A. (2006). *A Construção de uma Identidade, Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Chamusca: Edições Cosmos.

Steiner, G. (2009). *Errata: revisões de uma vida*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Steinweg, R. (1972). *Das Lehrerstück. Brechts Theorie einer ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Stockhausen, K. & Tannenbaum, M. (1991). *Diálogo com Stockhausen*. Lisboa: Edições 70.

Stravinsky, I. & Craft, R. (1981). *Expositions and Developments*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Tacka, P. & Houlahan, M. (2008). *Kodály Today. A Cognitive Approach to Elementary Music Education*. New York: Oxford University Press.

Taruskin, R. (2009). *The danger of music and other anti-utopian essays*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Teixeira, J. P. (2006). *O álbum Caleidoscópio de Sérgio Azevedo: Contributos para a pedagogia do piano*". Dissertação de Mestrado. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança. Não editada.

Tyrrell, J. (ed.) (2005). *Intimate Letters – Leoš Janáček to Kamila Stösslová*. London: Faber & Faber.

Vieira de Carvalho, M. (1978). *Estes sons, esta linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.

Vieira de Carvalho, M. (1989). *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Vieira de Carvalho, M. (1999). *Razão e Sentimento na Comunicação Musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Vieira de Carvalho, M. (2006). *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Campo das Letras.

Walsh, S. (2006). *Stravinsky, the second exile: France and America, 1937-1971*. Berkeley and Los Angeles: University of Califórnia Press.

Werth, A. (2010). *Scandale Musical à Moscou, 1948*. Paris: Tallandier.

Wood, J. (2010). *A Mecânica da Ficção*. Lisboa: Quetzal Editores.

Programas, Livretes, Jornais, Internet

Azevedo, S. (2006b). *Exorcizar o medo: obras para canto e piano de Dmitri Chostakovitch*. Programa para 3 concertos da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

Babbitt, M. (1958). *Who cares if you listen?*

<http://www.palestrant.com/babbitt.html>.

Babbitt, M. (1991). *A Life of Learning – Charles Homer Haskins Lecture for 1991*. http://www.acls.org/Publications/OP/Haskins/1991_MiltonBabbitt.pdf.

Breivik, M. (2009). *On Hindemith and "Hausmusik"*.

<http://www.griegsociety.org/default.asp?kat=1037&id=4975&sp=1>.

Calico, J. H. (2008). *Lehrstück, Opera, and the New Audience Contract of the Epic Theater in Brecht at the Opera*.

http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:czbNphF9ui0J:www.ucpress.edu/content/chapters/10686.ch01.pdf+hinton+The+Idea+of+Gebrauchsmusik&hl=pt_PT&gl=pt&pid=bl&srcid=ADGEESSgnR0Y3rKrQ49rLEIDnVR5r6sKt8Zk0TdhMW3pRVUeVb6uzoP5X44aX52wjXJXIe7KJXo6-zyHboANsuQ3NQhyhmINzWngNLZVUDsLaoFfZl9rezJFyJK3jUq0muYsMeJoqZoTl&sig=AHIEtbQEetTIP44U1_rbL8cT0XLd-RpUk0g.

Ford, A. (2002). *Child who lost the battle of Britten*.

<http://www.smh.com.au/articles/2002/09/26/1032734277398.html>.

Frindle, Y. (2008). *Sergei Prokofiev: Peter and the Wolf, opus 67*.

http://www.sydneyphilharmonic.com/learn_and_explore/program_library/2009_season_programs/.

Gopnik, A. (2008). *Freeing the elephants. What Babar brought*.

http://www.newyorker.com/reporting/2008/09/22/080922fa_fact_gopnik.

Griffiths, P. (s/data). *The Two Fiddlers*.

http://www.maxopus.com/work_detail.aspx?key=299.

Grothus, U. (2008). *Sixty Years of Thomas Mann's Doctor Faustus*.

http://www.logosjournal.com/issue_7.1/grothus.htm,

Kayas L. (1994). *Erik Satie – Francis Poulenc: affinities electives*. Notas para o livrete do CD *L'Histoire de Babar, le petit éléphant*. Jeanne Moreau & Jean-Marc Luisada. Deutsche Grammophon 439 767-2 (1994).

Kolosov, A. (1953). “*Pavlik Morozov*”. *About the Performance at the Moscow Theatre for Young Viewers*. <http://www.cyberussr.com/rus/pavlik-play-e.html>.

Lopes-Graça, F. (1976). Notas na contracapa do vinil *Canções Heróicas / Canções Regionais Portuguesas*, A Voz do Dono – Valentim de Carvalho 8E 065 40429.

Mattietti, G. (1994). *Satie – Poulenc: ironia, “nonsense”, grazia scanzonata*. Notas para o livrete do CD *L'Histoire de Babar, le petit éléphant*. Jeanne Moreau & Jean-Marc Luisada. Deutsche Grammophon 439 767-2 (1994).

Maxwell-Davies, P. (1978). *The Two Fiddlers*.

http://www.maxopus.com/work_detail.aspx?key=299.

Maxwell-Davies, P. (1980). *Cinderella*.

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=41.

Maxwell-Davies, P. (1985). *Presidential Address*.

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=28.

Maxwell-Davies, P. (1995). *Is anybody listening? Reflections on the composer's relationship with society today*.

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=10.

Maxwell-Davies, P. (2006a). *Composition questions answered – 1 to 4*.

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=31

& http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=32 &

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=33 &

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=34.

Maxwell-Davies, P. (2006b). *Festival speech for the opening of the Carinthian Summer Ossiach Parish*.

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=26.

Niles, L. (2007). *Violinist.com interview with Hilary Hahn*.

<http://www.violinist.com/blog/laurie/200710/7691/>.

Nichols, R. (1994). *Poulenc: the story of Babar, Satie: piano pieces*. Notas para o livrete do CD *L'Histoire de Babar, le petit éléphant*. Jeanne Moreau & Jean-Marc Luisada. Deutsche Grammophon 439 767-2 (1994).

Oteri, F. J. (2001). *A Discussion in 12 Parts with Milton Babbitt at the Juilliard School of Music*. http://www.newmusicbox.org/assets/32/interview_babbitt.pdf.

Postnikova, E. (2005). *Stalin as Art Critic and Art Patron*.

<http://www12.georgetown.edu/students/organizations/nscs/capitalscholar/stalin.html>.

Sadow, G. (1982). *A Fine Madness*. <http://www.gregsadow.com/babbitt.htm>.

Sarmiento, M. J. (2002). *Imaginário e Culturas da Infância*.

http://titosena.fortunecity.com/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf.

Seckerson, E. (2003). *Prokofiev and Shostakovich under Stalin: Notes of dissent*. [http://www.independent.co.uk/arts-](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/prokofiev-and-shostakovich-under-stalin-notes-of-dissent-592564.html)

[entertainment/music/features/prokofiev-and-shostakovich-under-stalin-notes-of-dissent-592564.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/prokofiev-and-shostakovich-under-stalin-notes-of-dissent-592564.html).

Sepúlveda, L. (1993). *Entrevista por Mónica Villarroel*.

<http://www.letras.s5.com/sepulveda260502.htm>.

Sepúlveda, L. (1996). *Entrevista por Mauricio Illanes Naranjo*.

<http://www.letras.s5.com/sepulveda030602.htm>.

Sepúlveda, L. (1999). *Entrevista por Alejandra Costamagna*.

<http://www.letras.s5.com/sepulveda110502.htm>.

Sepúlveda, L. (2002). *Entrevista por Marcia Scantlebury*.

<http://www.letras.s5.com/sepulveda250103.htm>.

Sepúlveda, L. (2005). *Carne de Blog*. Blog pessoal do escritor.

<http://www.lemondediplomatique.cl/-Luis-Sepulveda-.html>.

Sepúlveda, L. (2007b). *Entrevista por Alberto Torres Blandina*.

<http://www.revistateina.org/teina16/iti2.htm> &

<http://www.revistateina.org/teina16/lit8.htm#in>.

Sepúlveda, L. (2008). *Entrevista por Maria João Caetano e Tiago Lourenço*.

http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=1133510.

Sousa-Tavares, M. (2004). Depoimento oral aposto no livrete do CD *A Menina do Mar*, EMI – Valentim de Carvalho 7243 4 73487 2 3.

Tugendhaft, A. (1997). *Schoenberg's "Moses und Aron"*.

<http://humanities.uchicago.edu/journals/jsjournal/tugendhaft.html>.

Partituras

Adams, J. (1992). *Chamber Symphony*. London: Boosey & Hawkes 1993. (M051212231).

Azevedo, S. (2008). *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou A Voar*. Lisboa: Ava-Musical Editions 2009 (ava090284).

Azevedo, S. (2009). *Os Gnomos de Gnu*. Lisboa: Ava-Musical Editions 2009 (ava090407).

Azevedo, S. (2010). *Romance do Grande Gatão*. Lisboa: Ava-Musical Editions 2011 (ava110603).

Azevedo, S. (2011). *O Veado Florido*. Lisboa: Ava-Musical Editions 2011 (ava110730).

Bartók, B. (1926-39). *Mikrokosmos I*. London: Boosey & Hawkes 1987 (M060097317).

Bartók, B. (1926-39). *Mikrokosmos II*. London: Boosey & Hawkes 1987 (M060097324).

Bartók, B. (1943). *Concerto for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes 1993 (M060105357).

Berg, A. (1926). *Lyrische Suite*. Wien: Universal Edition 1955 (UE 8780).

Britten, B. (1935). *Friday Afternoons*. London: Boosey & Hawkes 1936 (M060105005).

Britten, B. (1946). *The Young Person's Guide to the Orchestra*. London: Boosey & Hawkes 1947 (M060015632).

Britten, B. (1948). *Saint Nicolas*. London: Boosey & Hawkes 1949 (M060015151).

Britten, B. (1949). *The Little Sweep*. London: Boosey & Hawkes 1950 (M060014604).

Britten, B. (1957). *Noye's Fludde*. London: Boosey & Hawkes 1958 (M060014796).

Britten, B. (1962). *War Requiem*. London: Boosey & Hawkes 1962 (M060107078).

Britten, B. (1964). *Gemini Variations*. London: Faber Music 1966 (0571500145).

Carrapatoso, E. (2010). *A Arca do Tesouro*. Cópia da partitura original cedida pelo compositor.

Chostakovitch, D. (1932). "Song of the Counterplan". In *Easier Works for Piano*. New York: G. Schirmer Inc. 1999 (HL.50483452).

Chostakovitch, D. (1949). *The Song of the Forests*. Tokyo: Zen-On Music (ZEN891861).

Copland, A. (1936). *The Second Hurricane* (Vocal Score). London: Boosey & Hawkes 1938 (M051951932).

Falla, M. (1919). *Fantasia Betica*. London: Chester Music 1922 (CH02096).

Falla, M. (1923). *El Retablo de Maese Pedro*. London: Chester Music 1924 (CH58131).

Gomes, P. F. (2006). *O Violino Cigano*. Cópia da partitura original cedida pelo compositor.

Gomes, P. F. (2007). *Como se faz cor-de-laranja*. Cópia da partitura original cedida pelo compositor.

Ives, C. (1908-1929). *Three Places in New England*. Bryn Mawr: Theodore Presser Company 1935 (446-41013).

Ives, C. (1913). *The Fourth of July*. New York: G. Schirmer Inc. 1992 (HL. 50480204).

Janáček, L. (1923). *The Cunning Little Vixen*. Wien: Universal Edition 2010 (UE34126).

Janáček, L. (1927). *Řikadla (Nursery Rhymes)*. Wien: Universal Edition 2004 (UE32920).

Kurtág, G. (1973-?). *Játékók I.* Budapest: Editio Musica Budapest 1979 (Z08377).

Kurtág, G. (1973-?). *Játékók II.* Budapest: Editio Musica Budapest 2005 (Z08378).

Kurtág, G. (1973-?). *Játékók III.* Budapest: Editio Musica Budapest 1979 (Z08379).

Ligeti, G. (1961). *Atmosphères*. Wien: Universal Edition 1963 (UE11418).

Ligeti, G. (1996). *Le Grand Macabre*. Mainz: Schott 1998 (ED8522).

Lutoslawski, W. (1947). *Sześć piosenek dzieciennych* (“Seis Canções para Crianças”). Warszawa: PWM 1974.

Lutoslawski, W. (1990). *Chantefleurs et Chantefables*. London: Chester Music 1995 (CH60916).

Lopes-Graça, F. (1946-85). *Canções Heróicas*. Cópia dos originais manuscritos cedida pelo Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Lopes-Graça, F. (1953-63). *Álbum do Jovem Pianista*. Cópia do original manuscrito cedida pelo Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Lopes-Graça, F. (1959). *As Cançõezinhas da Tila*. Cópia do original manuscrito cedida pelo Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Lopes-Graça, F. (1959). *A Menina do Mar*. Porto: Casa da Música 2006 (ISMN: M-707710-01-2).

Lopes-Graça, F. (1968-76). *Música de Piano para as Crianças*. Cópia do original manuscrito cedida pelo Museu da Música Portuguesa, Cascais.

Maxwell-Davies, P. (1979). *Cinderella*. London: Chester Music 1980 (CH55311).

Maxwell-Davies, P. (1985). *The Peat Cutters*. London: Boosey & Hawkes 1987 (M060075520).

Poulenc, F. (1940-45). *L'Histoire de Babar, le petit éléphant*. London: Chester 1949 (J.W.C 9746)

Poulenc, F. (1940). *Melancolie*. Paris: Max Eschig 1945 (ME 6231)

Prokofiev, S. (1915). *Chout (The Buffoon)*. London: Boosey & Hawkes 1981 (M060020834).

Prokofiev, S. (1917). *Violin Concerto no. 1*. London: Boosey & Hawkes 1921 (M060020629).

Prokofiev, S. (1917). *Classical Symphony*. London: Boosey & Hawkes 1998 (M060107634).

Prokofiev, S. (1917). *Visions Fugitives*. London: Boosey & Hawkes 1922 (M060081781).

Prokofiev, S. (1918). *Old Grandmother's Tales*. London: Boosey & Hawkes 1921 (M060020919).

Prokofiev, S. (1919). *Love of Three Oranges*. London: Boosey & Hawkes 2000 (M060020797).

Prokofiev, S. (1921). *Piano Concerto no. 3*. London: Boosey & Hawkes 1923 (M060020575).

Prokofiev, S. (1935). *Violin Concerto no. 2*. London: Boosey & Hawkes 1937 (M060020650).

Prokofiev, S. (1935). *Musiques d'Enfants*. London: Boosey & Hawkes 1936 (M060081798).

Prokofiev, S. (1935). *Romeo & Juliet, Suite no. 1*. New York: Kalmus (K00112).

Prokofiev, S. (1935). *Romeo & Juliet, Suite no. 2*. New York: Kalmus (K00113).

Prokofiev, S. (1936). *Peter and the Wolf*. London: Boosey & Hawkes 1937 (M060020964).

Prokofiev, S. (1950). *On Guard for Peace*. Moscow: State Music Publishers 1952.

Prokofiev, S. (1950). *Winter Bonfire*. Tokyo: Zen-On Music (ZEN892664).

Prokofiev, S. (1952). *Symphony no. 7*. Tokyo: Zen-On Music (ZEN892667).

Ravel, M. *L'Enfant et les Sortilèges*. Paris: Durand 1925 (DURAN04742).

Stravinsky, I. (1911). *Petrushka*. Berlin: Éditions Russes de Musique 1912 (RMV 127).

Tinoco, L. (2006). *Fantastic Tales*. Cópia da partitura original cedida pelo compositor.

Weill, K. (1928). *Die Dreigroschenoper*. Wien: Universal Edition 2008 (UE32992).

Weill, K. (1934). 2. *Sinfonie*. Mainz: Schott 1966 (ED5512).

Discografia e videografia

Adams, J. *Chamber Symphony*. London Sinfonietta, dir. John Adams. CD Nonesuch 79219-2 (1994).

Almeida, A. V. *O Palhaço Verde*. António Victorino d'Almeida e Raúl Solnado. Vinil Parlapphone/Valentim de Carvalho 8E 054 40086 (1971).

Azevedo, S. *O Veado Florido*. Orquestra Metropolitana de Lisboa, dir. Pedro Neves, rec. Susana Henriques. Gravação digital não comercial (CD). Lisboa, 2012.

Azevedo, S. *Os Gnomos de Gnu*. FAM Ensemble, dir. Javier Viceiro, rec. José Lourenço. Gravação digital não comercial (CD e DVD). Viana do Castelo, 2010.

Azevedo, S. *Romance do Grande Gatão*. Orquestra do Algarve, dir. Luís Carvalho, rec. Luís Miranda. Gravação digital não comercial (CD). Loulé, 2011.

Azevedo, S. *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou A Voar*. FAM Ensemble, dir. Javier Viceiro, rec. Tiago Fernandes. Gravação digital não comercial (CD e DVD). Viana do Castelo, 2009.

Bartók, B. *Concerto for Orchestra*. Chicago Symphony Orchestra, dir. James Levine. CD Deutsche Grammophon 429 747-2 (1991).

Bartók, B. *Mikrokosmos*. Jenő Jandó. 2 CD's Naxos 8.557821-22 (2006).

Berg, A. *Lyrische Suite*. LaSalle Quartet. CD Deutsche Grammophon 419 994-2 (2005).

Boswell, C. "Heart & Soul". In *Heart & Soul*. CD Asv Living Era AJA 5221 (1997).

Britten, B. *Friday Afternoons*. New London Children's Choir, dir. Ronald Corp. CD Naxos 8.553183 (1995).

Britten, B. *Gemini Variations*. Gabriel & Zoltán Jeney. CD London 436 393-2 (1993).

Britten, B. *Saint Nicolas*. The Aldeburgh Festival Orchestra, dir. Benjamin Britten. CD London 425 714-2 (1990).

Britten, B. *The Little Sweep*. English Chamber Group, dir. Benjamin Britten. CD London 436 393-2 (1993).

Britten, B. *The Young Person's Guide to the Orchestra*. London Symphony Orchestra, dir. Benjamin Britten. CD London 410 509-2 (1990).

Britten, B. *War Requiem*. Melos Ensemble, Bach Choir & London Symphony Orchestra and Chorus, dir. Benjamin Britten. 2 CD's London 414383-2 (1990).

Britten, B. *Noye's Fludde*. English Opera Group Orchestra, dir. Benjamin Britten. CD London 436 397-2 (1993).

Carrapatoso, E. *A Arca do Tesouro*. Orquestra Metropolitana de Lisboa, dir. Cesário Costa, rec. Alice Vieira. (Livro c/ CD - ISBN: 9789722121231). Lisboa: Caminho 2010.

Chostakovitch, D. *Song about the counterplan*. Mikhail Lukonin e outros. CD Delos Records DE3313 (2005).

Chostakovitch, D. *The Song of the Forests*. Kölner Rundfunk Sinfonie Orchester, dir. Wladimir Kasatschuk. CD Capriccio 10 779 (1999).

Copland, A. *The Second Hurricane*. Martha Lipton, Chorus Pro Musica & New York Philharmonic Orchestra, dir. Leonard Bernstein. CD Sony SMK-60560 (1998).

Deroussen, F. *Mers & Océans*. CD Vox Terrae VT 9912 (2005).

Falla, M. *El Retablo de Maese Pedro*. Orquestra de Cambra Teatre Lliure de Barcelona, dir. Josep Pons. CD Harmonia Mundi HMG505213 (1992).

Falla, M. *Fantasia Betica*. Alicia de Larrocha. CD Emi CDM 7 64527 2 (1992).

Gomes, P. F. *Como se faz cor-de-laranja*. FAM Ensemble, dir. Cesário Costa, rec. José Lourenço. Gravação vídeo não comercial, cópia DVD cedida pelo compositor.

Gomes, P. F. *O Violino Cigano*. Orquestra Metropolitana de Lisboa, dir. Cesário Costa, rec. Luís Rodrigues. Gravação vídeo não comercial, cópia DVD cedida pelo compositor.

Janáček, L. *Nursery Rhymes*. London Sinfonietta Chorus & London Sinfonietta, dir. David Atherton. 5 CD's Decca 475 523-2 (2004).

Janáček, L. *The Cunning Little Vixen*. Lucia Popp, Eva Randová, Dalibor Jedlicka et al., Vienna Philharmonic & Vienna State Opera Chorus, dir. Sir Charles Mackerras. 2 CD's Decca 475 867-0 (1986).

Kurtág, G. *Játékok*. Gábor Csalog et al. CD Budapest Music Center Records BMC CD 123 (2006).

Lutoslawski, W. *Chantefleurs et Chantefables*. Solveig Kringelborn, Norwegian Chamber Orchestra, dir. Daniel Harding. CD Virgin Classics 7243-5-45275-2 (1998).

Lutoslawski, W. *6 Children's Songs*. Polish National Radio Symphony Orchestra, dir. Antoni Wit. CD Naxos 8.555763 (2003).

Lopes-Graça, F. *Álbum do Jovem Pianista*. Olga Prats. CD Strauss / Portugalsom, SP 4335.

Lopes-Graça, F. *Canções Heróicas*. Olga Prats e tal., Coro da Academia de Amadores de Música, dir. Fernando Lopes-Graça. CD Emi / Valentim de Carvalho 7243 5 55501 2 5 (1995).

Lopes-Graça, F. *Cançõeszinhas da Tila*. Bando dos Gambozinos, dir. Susana Ralha. CD Edição Fortes & Rangel (Porto). Discantus OCO1021 SPA (1997).

Lopes-Graça, F. *A Menina do Mar*. Eunice Munoz et al. CD Emi 7243 4 73487 2 3 (2005).

Miso Music Portugal (ed.). *Contos Contados Com Som – Teatro Electroacústico*. Miso Records CD mcd 018 08 (2008).

Poulenc, F. *L'Histoire de Babar, le petit éléphant*. Jeanne Moreau & Jean-Marc Luisada. CD Deutsche Grammophon 439 767-2 (1994).

Prokofiev, S. *On Guard for Peace*. Royal Scottish National Orchestra, dir. Neeme Järvi. CD Chandos CHAN 10519 (2009).

Prokofiev, S. *Piano Concerto no. 3*. Martha Argerich & Berlin Philharmonic Orchestra, dir. Claudio Abbado. CD Deutsche Grammophon 447 438-2 (1996).

Prokofiev, S. *Violin Concerto no. 1*. Schlomo Mintz & Chicago Symphony Orchestra, dir. Claudio Abbado. CD Deutsche Grammophon 410 524-2 (1984).

Prokofiev, S. *Violin Concerto no. 2*. Schlomo Mintz & Chicago Symphony Orchestra, dir. Claudio Abbado. CD Deutsche Grammophon 410 524-2 (1984).

Prokofiev, S. *Tales of an Old Grandmother*. Boris Berman. CD Chandos CHAN 8881 (1992).

Prokofiev, S. *Summer Day* (orq. *Música para Crianças*). Finchley Children's Music Group & New London Orchestra, dir. Ronald Corp. CD Hyperion CDA66499 (1991).

Prokofiev, S. *The Buffoon*. Royal Scottish National Orchestra, dir. Neeme Järvi. CD Chandos CHAN 8729 (1989).

Prokofiev, S. *The Love for Three Oranges – Suite*. Royal Scottish National Orchestra, dir. Neeme Järvi. CD Chandos CHAN 8729 (1989).

Prokofiev, S. *Peter and the Wolf*. Oleg Prokofiev, Finchley Children's Music Group & New London Orchestra, dir. Ronald Corp. CD Hyperion CDA66499 (1991).

Prokofiev, S. *Romeo and Juliet, Suites 1-3*. Royal Scottish National Orchestra, dir. Neeme Järvi. CD Chandos CHAN 8940 (2009).

Prokofiev, S. *Classic Symphony*. Chamber Orchestra of Europe, dir. Claudio Abbado. CD Deutsche Grammophon 429396-2 (1991).

Prokofiev, S. *Symphony no.7*. Royal Scottish National Orchestra, dir. Neeme Järvi. CD Chandos CHAN 8442 (1986).

Prokofiev, S. *Visions Fugitives*. Laurent Cabasso. CD Audivis Valois V 4655 (1992).

Prokofiev, S. *Winter Bonfire*. Finchley Children's Music Group & New London Orchestra, dir. Ronald Corp. CD Hyperion CDA66499 (1991).

Ravel, M. *L'Enfant et les Sortilèges*. Colette Alliot-Lugaz, Catherine Dubose, Choeurs et Orchestre Symphonique de Montréal, dir. Charles Dutoit. CD Decca 440 333-2 (1992).

Stravinsky, I. *Pétrouchka*. The Cleveland Orchestra, dir. Pierre Boulez. CD Deutsche Grammophon 435 769-2 (1992).

Tinoco, L. *Fantastic Tales*. Orquestra Metropolitana de Lisboa, dir. Cesário Costa, rec. João Reis. Gravação vídeo não comercial, cópia DVD cedida pelo compositor.

Tinoco, L. *Los cuentos fantásticos*. Orquesta de Extremadura, dir. Jesús Amigo, rec. José Vicente Moirón. CD Plan de Fomento de la Lectura de Extremadura BA-647-2010 (2010).

Weill, K. *The Threepenny Opera*. Ute Lemper et al., RIAS Berlin Sinfonietta, dir. John Mauceri. CD Decca 430 075-2 (1999).

Weill, K. *Sinfonia n°2*. Orquestra Gulbenkian, dir. Michel Swierczewski. CD Nimbus Records 5283 (1992).

Anexo 1

Sobreposição do texto (a azul) sobre a música em *HGGEV*:

1. Esta história começa num mar, o Mar do Norte, com um bando de gaivotas que voam há já seis horas, e estão cansadas e esfomeadas. Por baixo delas o mar parece estender-se infinitamente em todas as direcções, e é de um azul escuro e frio. Aqui e ali as gaivotas piloto grasnam e deixam-se cair a rasar as ondas, à procura de peixe, e no meio delas vai *Kingah*, uma bonita gaivota cor de prata. – “Cardume de arenques a bombordo!” – gritou a gaivota vigia, e o bando esfomeado recebeu a notícia com grasnidos de alegria! Apanharam uma corrente de ar frio e lançaram-se em voo picado sobre os peixes.
2. Não muito longe dali, na janela de uma casa com vista para o Porto de Hamburgo, um gato grande, preto e gordo, ronronava para o dono, um rapaz simpático que lhe fazia festas. *Zorbas* olhava atentamente o movimento no porto e os barcos que chegavam e partiam. O rapaz ia de férias, e enquanto não saía ia conversando com ele, mas era uma conversa sem resposta, porque toda a gente sabe que os gatos não falam a língua dos humanos. O rapaz saiu finalmente, e *Zorbas* correu para a janela para se despedir. Durante 4 semanas seria o dono da casa. Não se iria aborrecer, nem por sombras...
3. Entretanto, no Mar do Norte, *Kingah* comia o terceiro arenque quando... – “Cuidado, perigo a estibordo! Descolagem de emergência!”, e todas as gaivotas subiram ao mesmo tempo! Com a cabeça dentro de água, *Kingah* não ouviu o grito de alarme, e quando a tirou para fora viu-se de repente sozinha no oceano. Assustada, tentou levantar voo, mas a onda foi mais rápida e cobriu-a totalmente. Quando veio à tona de água, a luz do dia tinha desaparecido, e ao sacudir a cabeça deu-se conta que fora atingida pela maldição dos mares: uma maré negra de petróleo! *Kingah* bateu as asas com força, mas o maldito petróleo colava-lhe as penas. À quinta tentativa conseguiu levantar voo e ganhar altura, mas o peso do petróleo que lhe cobria o corpo cansava-a demasiado. Procurou então um lugar para aterrar, e voou terra adentro, seguindo o curso do Elba. O movimento das asas era cada vez mais lento. *Kingah* já não voava tão alto. Numa tentativa desesperada de ganhar altura, fechou os olhos e bateu as asas com as suas últimas forças, mas as asas negaram-se a continuar o voo...
4. MIAUUUUU! *Zorbas*, que apanhava sol no terraço, deu um salto para fugir à gaivota que quase lhe caíra em cima. Estava peganhenta e malcheirosa, mas teve pena dela. A respiração da ave era cada vez mais fraca, mas conseguiu ainda grasnar: “Vou pôr um ovo. Pareces um gato bom, por isso vou pedir-te que me faças 3 promessas: Promete-me que não comes o ovo, que cuidas dele até que nasça a gaivotinha, e que a ensinas a voar!” – “Prometo o que quiseres, mas agora vou procurar ajuda!”, miou *Zorbas*. *Kingah* olhou então para o céu, e ao dar o último suspiro, um ovito branco com pintinhas azuis rolou junto do seu corpo...
5. Enquanto isto se passava, já *Zorbas* corria na direcção do “Baloíço”, o restaurante italiano do porto. Quando lá chegou miou três vezes e esperou. Pouco tempo depois apareceu *Secretário*: – “Preciso de miar com *Colonello*, é urgente!”, miou *Zorbas*, e dirigiu-se à adega, onde estava *Colonello*. *Colonello* ouviu-o com atenção, e no fim miou energicamente: – “Porca miséria! É preciso ajudar essa pobre gaivota!” – “Sim, mas como?” – “O melhor é consultar o *Sabetudo*” – “Boa ideia”, miou *Zorbas*... “Adeus” – “Não, vamos todos! Os problemas de um gato do porto são problemas de todos os gatos do porto”, declarou solenemente *Colonello*. E os 3 gatos lá partiram.

6. O Bazar onde morava *Sabetudo* era um lugar bastante difícil de descrever, que tanto podia ser um museu de máquinas sem préstimo, como o laboratório de algum sábio inventor de coisas impossíveis de contar. O dono daquilo tudo era Harry, um velho marinheiro inglês. Estavam lá perto de um milhão de objectos, que Harry juntara ao longo das suas viagens por lugares tão distantes como a China ou os Mares do Sul, e que agora, já velho, mostrava aos visitantes em troca de um bilhete de entrada. Os objectos estavam todos dispostos por uma ordem estapafúrdica, que só ele compreendia, e eram os seguintes: 160 rodas de leme de barcos enjoados de tantas voltas que deram ao Mundo. 256 bússolas que jamais perderam o Norte. 700 ventoinhas cujas pás, ao girar, recordavam as brisas frescas do entardecer nos Trópicos. 1200 redes para dormir, que garantiam os melhores sonhos.¹²³ projectores de diapositivos que mostravam paisagens em que se podia ser sempre feliz. 1 astrolábio que teimava em apontar só para o Cruzeiro do Sul. 1300 Marionetas de Sumatra que apenas tinham interpretado histórias de amor. 500 pipas de espuma do mar. 7 búzios gigantes de onde saíam longínquas ressonâncias de naufrágios míticos...8600...; Havia ainda muitas coisas mais, mas levaria demasiado tempo a enumerá-las todas...continuando...Os gatos entraram no Bazar de rabos alçados, mas em vez de Harry encontraram *Matias*, um chimpanzé mal-educado que vivia com ele. – “Um momento, ó seus sacos de pulgas! Então a entrada, não se paga?” – “Desde quando é que os gatos pagam bilhete?”, protestou *Secretário*. – “O aviso na porta diz “Entrada: 2 Euros”. Não está escrito em parte nenhuma que os gatos entram de borla. Ou passam para cá 6 Euros, ou então piscam-se daqui para fora!”. *Zorbas* saltou para o outro lado da bilheteira, olhou *Matias* olhos nos olhos, pôs de fora uma garra e bufou: – “Gostas *Matias*? Olha que tenho mais nove. Estás a imaginá-las espetadas nesse cu vermelho que tens sempre virado para cima?”. Perante isto, *Matias* não teve outro remédio senão engolir em seco e deixá-los passar. E os três gatos, de rabos alçados, desapareceram orgulhosamente no labirinto de corredores em busca de *Sabetudo*.
7. “Temos um grande problema. Como tu sabes tudo, pode ser que nos possas ajudar”. E contou-lhe a história de *Kingah*. – “Terrível, terrível!”. Vejamos, deixem-me pensar: gaivota... petróleo... petróleo... gaivota... hummmm... gaivota doente... É isso! Temos de consultar a Enciclopédia! ”*Sabetudo* trepou então a uma enorme estante onde estavam vários livros de grande tamanho, que começou a desfolhar. Na página dedicada à palavra “tira-nódoas” encontrou a receita para eliminar manchas de petróleo: “Limpar a superfície afectada com um pano humedecido em benzina”. – “*Secretário*!”, chamou *Colonello*, “Você vai à cave do restaurante, molha bem a cauda no frasco da benzina, como se fosse um pincel, e depois vamos tratar da pobre gaivota” E lá foram, passando por *Matias* que se vingou deles com um grande arroteo...
8. Mas, quando chegaram ao terraço perceberam que já era tarde. Olharam tristemente para o corpo sem vida de *Kingah*, enquanto *Secretário* agitava o rabo ao vento, tentando livrar-se sem grande êxito do cheiro a benzina. – “Acho que devemos juntar-lhe as asas. É o que se faz nestes casos”, miou *Colonello*. Ao pegarem na gaivota, descobriram o ovo branco com pintinhas azuis. – “O ovo! Ainda conseguiu pôr o ovo!”, exclamou *Zorbas*. “Mas que vou eu agora fazer com o ovo?”. *Zorbas* puxou o ovo para junto de si. Sentia-se ridículo, mas uma promessa é uma promessa, e assim, aquecido pelos raios do sol, foi-se deixando adormecer, com o ovo branco com pintinhas azuis muito chegado à sua barriga preta.
9. À luz da Lua, os gatos cavaram um buraco ao pé do castanheiro, onde deitaram *Kingah*, após o que *Colonello* miou um pequeno discurso: – “Amigos gatos: despedimo-nos desta infeliz gaivota, cujo nome nem sequer chegámos a conhecer. A única coisa que dela sabemos, graças a *Sabetudo*, é que pertencia à espécie das gaivotas argêntas, as das asas cor de prata, e que vinha de muito longe, de onde o rio Elba se junta ao mar. Cantaremos agora em sua memória a Canção dos Gatos do Porto”. E aos miados de *Colonello* depressa se juntaram os dos outros gatos das vizinhanças, e depois os dos gatos da outra margem do rio, e aos miados dos gatos uniram-se os latidos e os uivos dos cães, o piar lastimoso dos canários nas gaiolas e dos pardais nos seus ninhos, o coaxar triste das rãs, e até os desafinados guinchos do chimpanzé *Matias*... As luzes de todas as casas de Hamburgo acenderam-se, e naquela noite todos os seus habitantes se perguntaram a que se deveria a estranha tristeza que subitamente se havia apoderado dos animais...

10. *Zorbas* passou muitos dias junto do ovo, que parecia uma espécie de pedrinha redonda. Tentou espreitar lá para dentro pondo-o contra a luz, e aproximando as orelhas da casca, mas esta era grossa e não deixava ver nem ouvir nada. Até que, ao fim do vigésimo dia... *Zorbas* dormitava, e por isso não percebeu que o ovo se mexia. Lentamente, mas mexia-se... *Zorbas* pegou nele com as patas da frente e viu como a minúscula gaivotinha picava a casca com o bico, para conseguir abrir um buraco por onde enfiar a pequena cabecinha branca. Até que... – “Mamã!”, grasnou a gaivotinha. *Zorbas* não foi capaz de responder. Sabia que a sua pele era negra, mas sentiu-se tão corado que achou que se tinha transformado num gato lilás.
11. – “Mamã, tenho fome!” – *Zorbas* não sabia o que fazer, até que se lembrou que os pássaros comiam insectos. Caçou uma mosca e deu-a à gaivotinha, que a engoliu de uma só vez. – “Quero mais, mamã, quero mais!” *Zorbas* saltava de uma ponta à outra da varanda para caçar mais moscas! Satisfeita, a gaivotinha deu um soluço e encolheu-se, muito chegada à barriga de *Zorbas*. – “Mamã, tenho sono”, grasnou. – “Ouve”, miou *Zorbas*, “Tenho muita pena mas não sou a tua mamã”. – “Claro que és a minha mamã. E és uma mamã muito boa”, respondeu a gaivotinha fechando os olhos.
12. Mas as complicações maiores só começaram no segundo dia. Enquanto *Sabetudo* se debatia com os segredos do voo na Enciclopédia, *Zorbas* tentava proteger a gaivotinha de todos os perigos, que eram muitos. Nesse dia, estava *Zorbas* ocupado no seu caixote de areia, quando ouviu um grasnar assustado que vinha da varanda. Olhou para lá, e o que viu gelou-lhe o sangue! Dois gatos vadios estavam junto da gaivotinha, e um deles agarrava-a pelas penas da cauda. Por sorte estavam de costas, e não o viram chegar... então... *Zorbas* deu um salto... Quando os rufiões perceberam o que tinha acontecido, já tinham, cada um, ambas as orelhas rasgadas por um arranhão. E já viam estrelas... – “Mamã, querem comer-me!” – “Comer o seu filho? Não, senhora. De modo algum!”, miou um dos gatos com a cabeça colada ao chão. – “Nós somos vegetarianos, minha senhora, só comemos legumes!”, ofendeu-se o outro. – “Não sou uma “senhora”, seus idiotas”, miou *Zorbas*, com as garras à mostra, pondo ambos a correr dali para fora. E tal foi o susto que apanharam que ao fugir bateram com os focinhos em todas as latas do lixo que lhes apareceram à frente. O gato compreendeu que a varanda não era um sítio seguro, e pegando delicadamente na cria com os dentes, miou-lhe: – “Anda, vamos dar um passeio”.
13. *Zorbas* levou a gaivotinha até ao Bazar do Harry, onde os 4 gatos decidiram que, até que ela aprendesse a voar, ficaria ali, onde estaria completamente segura. Isso pensavam eles... – “Mamã! Socorro!”. *Zorbas* chegou ainda a tempo de ver uma ratazana fugir por um buraco aberto na parede. – “Não tínhamos pensado neste perigo!”. Desceu então à cave, e meteu-se pelo esgoto dentro em direcção ao covil das ratazanas. O sítio era tenebroso, e *Zorbas* foi acelerando o passo... até que... deu de caras com o chefe, um grande roedor com o corpo cheio de cicatrizes, que se entretinha a passar as garras pela cauda. – “Olha, olha, quem nos visita. O gato gordo!”, gritaram em coro dúzias de ratazanas. – “Com que então os gatos têm um passarinho. Eu sabia, sabem-se muitas coisas nos esgotos. Até dizem que é um passarinho saboroso, muito saboroso, hi, hi, hi, hi...” – “Esse passarinho está protegido por nós. Se fizerem alguma coisa à gaivotinha estão feitas!” – “Ouve lá, ó bola de gordura, já pensaste em como vais sair daqui? Podemos fazer contigo um bom puré de gato!”. *Zorbas* saltou de repente sobre o chefe das ratazanas com as garras afiadas... – “Estás quase a ficar sem olhos!” – “Está bem, está bem!”, acobardou-se a ratazana. “Em troca de nos deixarem passar pelo pátio, prometemos não tocar na gaivota” – “De acordo”, miou *Zorbas*, “mas passam por lá de noite, para que ninguém as veja. Nós, os gatos, temos de manter a reputação”. E dito isto recuou pelo esgoto, sem perder nunca de vista o chefe, nem os olhos vermelhos, às dúzias, que o seguiam cheios de raiva enquanto se afastava na escuridão...

14. Depois de resolverem o problema da segurança, só faltava darem um nome à gaivota. Mas somente *Barlavento*, um gato de mar que vivia num navio do porto, e que se dava ares de marinheiro, saberia dizer se ela era macho ou fêmea, pelo que o chamaram de imediato. Mal *Barlavento* entrou no Bazar de Harry e miou “Ahoi!” à velha maneira dos marinheiros, logo *Matias* lhe grunhiu: – “Se não sabes dar os bons-dias, ao menos paga a entrada, ó saco de pulgas!”. Mas *Barlavento* não era gato para engolir insultos e miou-lhe: – “Um tonto a estibordo! Pelos dentes da barracuda! Hei-de miar-te sobre os piolhos da Ilha de Cacatua que precisam de chupar o sangue de sete homens para ficarem almoçados. Pelas barbas do tubarão! Levanta ferro, macaco, e não me cortes a brisa!”. E sem esperar resposta de *Matias*, dirigiu-se à sala dos livros, onde examinou as penas na rabadilha do pássaro, após o que exclamou, divertido: – “Pelas patas do caranguejo! É uma linda gaivotinha, que virá a pôr tantos ovos quantos os pêlos que tenho no rabo!”. Então *Colonello* teve uma brilhante ideia: – “Como esta gaivotinha teve muita sorte em ficar aos nossos cuidados, proponho que lhe chamemos *Afortunada*!”. – “Pelas guelras da pescada!” exclamou *Barlavento*, “É um lindo nome! Lembro-me de uma fragata que vi no Báltico. Chamava-se assim, e também era toda branca”.
15. *Afortunada* cresceu depressa, e passado um mês tornara-se numa bonita gaivota, mas continuava convencida que era um gato... Fazê-la aceitar que podia aprender a voar não era tarefa fácil. *Sabetudo* consultava e tornava a consultar livros à procura de um método, mas sem grande sucesso:
16. – “Voar consiste em empurrar o ar para trás e para baixo! Já temos aqui uma equação fundamental”, murmurava *Sabetudo* sem grande convicção, de focinho enfiado nos calhamaços. – “E porque é que hei-de voar?”, grasnava-lhe *Afortunada* com as asas muito chegadas ao corpo. – “Porque és uma gaivota e as gaivotas voam” – “Mas eu não quero voar nem ser gaivota. Quero ser gato, e os gatos não voam!”, retilava, muito aborrecida. *Afortunada* foi para a extremidade de um corredor a que tinham posto o nome de “pista de descolagem”, e preparou-se para seguir as instruções de *Sabetudo* que, na outra ponta da pista, consultava a *Grande Enciclopédia* de Diderot, aberta numa das páginas dedicadas a Leonardo da Vinci. Via-se nelas a imagem de um objecto complicado, que o grande inventor italiano baptizara de “Máquina de Voar”. – “Antes de começarmos, vamos rever pela última vez os aspectos técnicos”, miou *Sabetudo*. “Verificar a estabilidade dos pontos A e B!”. – “Verificando pontos de apoio A e B”, repetiu *Afortunada*, saltitando sobre a pata esquerda e depois sobre a direita. – “Perfeito. Agora vamos verificar a extensão dos pontos C e D”. – “Verificando extensão dos pontos C e D”, obedeceu *Afortunada* estendendo as duas asas... – “Ok. Pronta para a descolagem?” – “Pronta para a descolagem!”, confirmou a gaivota. – “Comece a descolagem empurrando para trás o chão com os pontos de apoio A e B”, ordenou *Sabetudo*. *Afortunada* começou então a avançar, mas lentamente, como se patinasse sobre rodas mal oleadas. – “Mais velocidade!” – “Agora estenda os pontos C e D!”. *Afortunada* estendeu as asas e continuou a avançar pela pista. – “Levante o ponto E 90°”, e imediatamente *Afortunada* alçou as penas do rabo. – “E agora, mexa de cima para baixo os pontos C e D, e ao mesmo tempo encolha os pontos A e B!”, gritou *Sabetudo* entusiasmadíssimo. *Afortunada* bateu as asas, encolheu as patas, ergueu-se uns palmos no ar e... tornou logo a cair como um saco de batatas! Assustados, os gatos correram para ela. Estava com os olhos cheios de lágrimas. – “Sou uma inútil!”, lamentava-se, desconsolada. – “Nunca se voa à primeira tentativa, mas vais conseguir. Prometo-te!”, miou *Zorbas* lambendo-lhe a cabeça.
17. 17 vezes tentou *Afortunada* levantar voo, e 17 vezes acabou no chão depois de só ter conseguido elevar-se alguns centímetros. – “É preciso reconhecer que não somos capazes de ensinar a voar, e que temos de procurar ajuda fora do mundo dos gatos! Peço autorização para quebrar o tabu pela primeira e única vez na minha vida”, pediu *Zorbas*, olhando os outros gatos nos olhos. – “Quebrar o tabu?!”, miaram em pânico. O que vocês não sabem é que, segundo a lei dos gatos, “Miar a língua dos humanos” é proibido. Seria demasiado arriscado se falassem, pois logo os humanos os fechariam em gaiolas para servirem de diversão, como já faziam com os pobres dos papagaios... No entanto, após longas deliberações, o conselho dos gatos decidiu que não havia outro remédio, mas não foi fácil decidir com quem *Zorbas* iria miar.

18. Os gatos fizeram uma lista dos humanos bondosos que conheciam, mas eliminaram-nos rapidamente, por esta ou aquela razão. – “Porca miséria!, acabou-se a lista”, resmungou *Colonello*. – “Não. Há ainda um humano que não está nessa lista: o que vive com a *Bubulina*”, lembrou *Zorbas* (*Bubulina* era uma bonita gatinha por quem todos os gatos do porto andavam perdidos de amores). – “Esse inspira-me confiança”, continuou *Zorbas*. “Já o ouvi ler o que escreve: são palavras belas!”.
19. *Zorbas* dirigiu-se então para o terraço de *Bubulina*, e ao vê-la, suspirou. Porém, quando lhe explicou a razão que o levava até ali, *Bubulina* assustou-se: – “Falar com os humanos é proibido! Põe-te a mexer!”, miou a gata com os pêlos todos eriçados. Mas *Zorbas* teve uma ideia: – “Gostas de rock, gatinha?”. Lá dentro, o poeta trabalhava, quando ouviu os miados de um gato que não era a sua *Bubulina*. Eram miadelas desafinadas mas com um algum ritmo. Curioso, saiu para o terraço e quando lá chegou nem acreditou no que viu. *Bubulina* tapava as orelhas, enquanto um gato grande, preto e gordo, sentado num vaso, segurava a cauda com uma pata como se fossem as cordas de um contrabaixo, e com a outra fingia tocar, ao mesmo tempo que soltava uns miados enervantes. Enquanto o humano se ria da cena, *Zorbas* entrou à socapa na sala e sentou-se num cadeirão. – “Acho que a *Bubulina* não gosta da tua música!”, disse o humano. – “Ninguém é perfeito”, respondeu *Zorbas*, apanhando-o de surpresa. – “Tu, tu f...f...tu falas?! Um gato que fala?!”. Quando o poeta se acalmou, *Zorbas* explicou-lhe tudo. – “Acho que vos posso ajudar, e será esta noite mesmo. Olha para o céu”, pediu o Poeta. – “Mas está cheio de nuvens negras, não tarda a chover a potes!”. – “Mas é isso mesmo que é preciso: que ela sinta a chuva nas asas!”. Ao ouvir isto, *Zorbas* saltou do cadeirão, e miando ao humano que entendia, combinou encontrar-se com ele à meia-noite, e correu a dar as boas notícias aos companheiros.
20. Caía sobre Hamburgo uma espessa chuva, e dos jardins elevava-se o aroma da terra húmida. Um homem enrolado numa gabardina caminhava por uma rua solitária do porto vindo do bazar de Harry. Debaixo da gabardina levava um gato grande, preto e gordo, e uma gaivota de penas cor de prata, e atrás dele iam mais 3 gatos e uma gata. – “Chegámos!”, exclamou o homem. *Zorbas* deitou a cabeça de fora e reconheceu a torre de São Miguel. Depois de entrarem começaram a subir uma escada de caracol que parecia nunca mais acabar. – “Tenho medo! Mamã!”, grasnou a gaivota, quando chegaram ao cimo da alta torre. – “Vais voar, *Afortunada*. Sente a chuva, abre as asas!”, miou *Zorbas*. A gaivota estendeu as asas, sentiu a chuva que lhe depositava pequenas pérolas de água nas penas, e gostou do que sentiu. – “Nunca te esquecerei! Nem aos outros gatos!”, grasnou, já com metade das patas de fora da varanda... – “Voa!”, miou *Zorbas*. *Afortunada* desapareceu subitamente de vista, e ambos temeram o pior. Suspendendo a respiração, olharam por cima do varandim e viram-na batendo as asas rente ao solo, ganhar altura, e subir até ao cata-vento dourado que coroava a bela torre de São Miguel, de onde tinha partido. Então, acenando uma última vez na sua direcção, *Afortunada* partiu ao encontro das outras gaivotas que a esperavam no céu cinzento. – “Bem, gato, conseguimos”, disse o Poeta. – “Sim, conseguimos. E à beira do abismo ela compreendeu o mais importante”. – “E o que é que ela compreendeu, gato?” – “Que só voa quem se atreve a fazê-lo”, miou *Zorbas*, e ficou a observar *Afortunada* que se afastava nos céus... até que não soube se foram as gotas de chuva, ou as lágrimas, que lhe embaciaram os olhos de gato grande, preto e gordo, de gato bom, de gato nobre, de gato de porto...

Anexo 2

Capa da edição publicada de *HGGEV* (© Joana Raposo):

